فنسنت ب. ليتش



المركز القومي للترجمة

النقد الثقافي
النظرية الأدبية وما بعد البنيوية

3397

ترجمة: هشام زغلول

النقد الثقافى

النظرية الأدبية وما بعد البنيوية

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: كرمة سامى

- العدد: 3397
- النقد الثقافى: النظرية الأدبية وما بعد البنيوية
- فنسنت ب. ليتش
- هشام زغلول
- الطبعة الأولى 2022
- المحرر: فؤاد مرسى

هذه ترجمة كتاب:
Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism
By: Vincent B. Leitch

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

النقد الثقافى

النظرية الأدبية وما بعد البنيوية

تـــأليف: فنــــسنت ب. ليــــتش

ترجمـــة: هـــــشام زغلـــــول



2022

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

ليتش، فنسنت ب.

النقد الثقافى ، النظرية الأدبية وما بعد البنيوية/ تأليف: ليتش فنسنت ب، ترجمة: هشام زغلول.

ط ١ - القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠٢٢

٢٥٢ ص،٢٤ سم.

١ - النقد الأدبى.

٢- البنيوية (أدب).

(أ) زغلول ، هشام (مترجم)

(ب) العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع ١٥٣٦٧ / ٢٠٢٢

الترقيم الدولي: I.S.B.N - 978 - 977- 92 - 2271 - 4

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

كلمة المترجم

(١)

تشهد الساحة النقدية الراهنة – محليًا وعالميًا – أزهى عصور "الخطاب"؛ لدرجة يمكنني معها القول إننا نعيش في "عصر الخطاب". وفي عالم مفعم بالخطابات كعالمنا هذا لا مناص للقراءات النقدية عن المساءلة؛ المساءلة الثقافية على وجه التحديد. تلك المساءلة المرتكزة على آليتَي الفحص والتحليل الثقافيَّين، والمشتبكة بأنساق قرائية شائكة لا متناهية التداخل والتعقيد، تتسق بدورها – أو تتعارض– مع "نظم العقل/ اللاعقل"، باصطلاح ليتش. فحين تتدفق الخطابات داعمة لمصالح طبقة على حساب أخرى ومشحونة بجرعات مكثفة من الأيديولوجيات المتجاوبة/ المتصارعة في الآن نفسه؛ يتعاظم دور تلك الخطابات في فعل الهيمنة الثقافية وتضفير المعرفة بالنفوذ والسلطة؛ وهنا تشتد الحاجة لتنامي وعي المساءلة النقدية الثقافية. وهذا معناه – باختصار شديد– أن المشهد النقدي الراهن يغرينا، بل يحتم علينا، إن لم يكن يدفعنا لمزيد من ممارسة النقد الثقافي.

لا أريد بهذه المقدمة وضع النقد الثقافي موضع الصدارة، ولا الإلحاح على قيمة المساءلة النقدية الثقافية وجدواها، ولا التنويه بما تنضوي عليه من إجراءات مدهشة في الفحص والتحليل، ولا التأكيد على مدى فاعليتها في مساءلة الخطابات التي يوشك شلالها الهادر أن يجرفنا؛ فهذه كلها مسائل آن أن نتجاوزها إلى ما بعدها. وإن يكن ليتش قد أشار صراحة أو ضمنًا – في غير ما موضع من هذا الكتاب وغيره– لتصدُّر النقد الثقافي المشهدَ النقدي، فإن جانبًا من هذا التصدر نال مشهدنا النقدي نحن الآخرين، لكنه يبقى تصدرًا شكليًا فيما أزعم. فإذا ما قسنا كمّ

الدراسات العربية المحسوبة على النقد الثقافي - في أي مستوى كانت؛ النظري أو التطبيقي أو نقد النقد- إلى النزر اليسير الذي تريّث في فهم صيغته ومقولاته بعمق، وأحسن تمثلها وممارستها بسعة أفق؛ فإن نسبة هذا إلى ذاك - وبكل أسف- ستكون واهية لدرجة مخجلة!

(٢)

تقديري أن في هذا الكتاب ما يعيننا على تجاوز قدر كبير من تلك الإشكاليات وغيرها مما أحسبه يؤرق كثيرين بقدر ما يؤرقني؛ وهذا أحد أهم الأسباب التي دفعتني لترجمته. ولأن أطروحتي للدكتوراه كانت عن نقد النقد الثقافي؛ فقد انشغلتُ بترجمة عدد من الدراسات التي رأيتها مراجع أصيلة تُبلور الإطار المرجعي للنقد الثقافي. وبحكم تزامن مسارَي الترجمة والبحث وتقاطعهما أحياناً، كنت كلما راوحت بينهما هالني البون الشاسع بين ما يقوله نقاد الغرب وما ينسبه إليهم كثير من الباحثين العرب. ولا غرو أن يكون هذا الكتاب نفسه عينة ممثلة لذلك النمط المستشري في تلقينا النقد الثقافي، ولا يندّ عنه كثير من رسائلنا وأبحاثنا الأكاديمية. فمن يتتبع ما نسب إليه - مما لا يمت له بصلة- سيدهشه ما ألمّ به من تزييف وتحريف. وهذا ما راعني بقدر ما أغراني بقيمة التجديف صَوْب الضفة الأخرى.

أقول هذا وفي ذهني فيض هادر من الأمثلة الدالة؛ ومنها مقولة "موت النقد الأدبي". وهي مقولة قائمة على تصور مغلوط لعلاقة النقد الأدبي بالنقد الثقافي، تلك العلاقة التي تصورها البعض - من منظور أحادي- قائمة على الإحلال والإبدال؛ فقال ما قال. ثم تداولها آخرون حتى انتشرت في أوساطنا النقدية انتشار النار في الهشيم. وهي مقولة تلحق بسلسلة الموت التي شهدها أطراف

المنظومة النقدية؛ فمن موت المؤلف لموت الناقد لموت النقد نفسه؛ في متوالية بدت مغرية لكثيرين.

ولو تتبعنا موقف ليتش من هذه المقولة وتصوره علاقة النقد الأدبي بالنقد الثقافي – أو الدراسات الأدبية بالدراسات الثقافية– لتبينّا كيف أنه يراها علاقة تكامل لا علاقة تضاد؛ يقول ليتش: "في حين أدلى نقاد الأدب بدلوهم – منذ أمد بعيد– في النظرية الثقافية والنقد الثقافي، إلا أن بعض النقاد الثقافيين لم يمعنوا النظر بعد في المسائل الأدبية. صحيح أن النقد الأدبي والنقد الثقافي غير متطابقَين تمامًا، لكن تجمعهما مساحات اهتمام متداخلة. وبمقدور المشتغلين بالأدب الاضطلاع بالنقد الثقافي دون التخلي عن اهتماماتهم الأدبية. وكل هذا يبرر موقف المدافعين المعاصرين عن الدراسات الثقافية التي تندرج بالأساس ضمن الأقسام الأدبية. لكن الدراسات الأدبية تعزف عن دراستها؛ بدعوى أن النقد الثقافي إنما يركز على الثقافة الجماهيرية والشعبية، ويغضُّ الطرف عن الخطاب الأدبي والنظرية الأدبية من حيث كونها محددة وذات حظوة.

أما بالنسبة للنقاد الثقافيين ذوي التوجهات الأدبية فإن لديهم خيارًا استراتيجيًّا؛ إما بقلب دفة الدراسات الأدبية، أو بتحويل الولاء إلى الدراسات الثقافية (التي يصوِّرها أنصارها على أنها الحقل المعرفي المستقل والأفضل). ولا أعتقد أن الدراسات الثقافية تحل محل الدراسات الأدبية، ولكن ثمة من يخالفني هذا الرأي بشدة، لا سيما من بين بعض مشايعي مركز برمنجهام. فلا يمكننا بسهولة تجاهل الدور المركزي الذي لعبته الدراسات الأدبية في حياة المجتمعات الغربية. وعلى الرغم من أن مهمتها اتسمت ببعض الإشكالات والمغالطات، إلا أن تحوُّل الدراسات الأدبية يلفت انتباهي كمحاولة جديرة بالاهتمام – بوصفه مشروعًا قيْد التنفيذ، تلعب البنية ما بعد البنيوية دورًا حاسمًا في تشكيله، كما ستبين هذه

الدراسة. وأحسن ما تفضي إليه المفاضلة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية ألا نختار إحداهما؛ بل نختار كلتيهما معًا".

وقد آثرت أن أورد كلام ليتش بنصه - دون اختصار أو تصرف- ليقف القارئ بنفسه على حقيقة رأيه الذي يصوغه بوضوح لا يفتقر لتأويل. ورأيه هذا مبني فيما أتصور على قناعة أعمق تتصل بمقولة "نظم العقل/ اللاعقل". ويقودنا تقصي تلك القناعة إلى دحض تصور آخر متفرع عن تصور النقد الثقافي بديلا للنقد الأدبي. وهو بدوره تصور مغلوط قائم على قياس خاطئ، مؤداه أنه ما دام الجمالي وليد الأدبي؛ فالثقافي قرين القبحي. وهذا تصور منافٍ لحقيقة موقف ليتش الذي يقرر بوضوح تام أنه "لا غرو أن تشارك النتاجات الجمالية بدورها في مثل هذه النظم [يقصد نظم العقل/اللاعقل]. ويعد الأدب والنقد الأدبي -حسنًا كان ذلك أم سيئًا- حقلين ثقافيين؛ بمعنى أنهما يشتركان في نظم العقل السائدة في المجتمعات".

ويبدو أن بعض تلك التصورات المغلوطة مرده سحب الخاص على العام؛ إذ عممتْ موقف ليتش من النقد الجديد على سائر النقد الأدبي، كما لو كان نهجه الأوحد. إن تفرقة ليتش بين النقد الثقافي والنقد الجديد - شأن سائر المدارس الشكلانية الأخرى- تفرقة قائمة على تمايز الهدف الرئيس لكليهما. إذ يكمن الهدف الرئيس للنقد الجديد بعبارة ليتش: "في التقييم الجمالي للنصوص بكياناتها المستقلة، بينما يتمثل الهدف المحورى للنقد الثقافي في إجراء مساءلة نقدية ثقافية؛ بما يستلزم فحص وتقييم ما هو مهيمن وما هو معارض من المعتقدات والفئات والممارسات والتمثيلات، والبحث عن الأسباب والمكونات والنتائج، إضافة إلى أساليب تداول الخطابات والمؤسسات اللغوية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية والأخلاقية والدينية والقانونية والعلمية والفلسفية والتعليمية والأسرية والجمالية". وواضح أن تصريح ليتش بكون النقد الثقافي ما بعد البنيوي ينظر إلى الشكلية

الأدبية بعين الريبة، إنما يراد به الشكلية الخالصة والجماليات المحضة التي تقرأ النص الأدبي بوصفه كيانًا مستقلا. وبدهي جدًّا أن يصدر هذا الرأي عن ناقد مثل ليتش، بيد أنه لا يسوغ ما بني عليه من تعميم يُحمّله ما لا يحتمل.

(٣)

وإذ تربأ هذه المقدمة عن اختزال فصول الكتاب بعرض مبتسر، فليس في ذَرْعها إغفال مقولة محورية يطرحها ليتش باعتبارها بديلاً أوليًّا لشبكة المفاهيم المرتبطة بـ"الأيديولوجيا" و"التكوين الاجتماعي"؛ أعني "تنظم العقل/ اللاعقل". ويذكر ليتش أن تلك المقولة مستلهمة من فكرة مقتضبة للغاية سبق أن طرحها "فوكو" عرَضًا – في سياق حديثه عن "تنظم الحقيقة"– ضمن كتابه "الحقيقة والقوة". وأزعم أنها من أبرز ما يميز مشروع النقد الثقافي ما بعد البنيوي –كما يطرحه ليتش– عن إرثه القديم الممتد، ويخلصه من ظلال الإشكالات الماركسية العالقة به. والأهم أننا حين نتأملها في سياق أشمل سنجدها لا تصله بمقولات فوكو وحده؛ بل بمقولات أخرى بالغة التأثير في بلورة الموقف ما بعد البنيوي من "العقل". فضلًا عن كون صلتها بفوكو ستبدو أبعد من تلك الإشارة التي ذكرها ليتش.

فإذا ما تأملنا هذه المقولة بطرح الضد المثبت عوضًا عن المنفي سنجد "اللاعقل" – في مستوى من مستوياته المباشرة التي لا يمكن تجاهلها– هو "الجنون". وهنا نكون أمام "تنظم العقل" في مقابل "تنظم الجنون". وبصورة أو بأخرى، سيحيلنا هذا البديل بدوره إلى اللامعقول عند نيتشه واللاشعور عند فرويد واللاوعي عند جاك لاكان. ومن ثم تتوالد البدائل المتوازية تباعًا؛ حيث اللامعقول واللاشعور واللاوعي واللامقبول واللاحقيقي واللامعنى كلها ستتجاوب مع "اللاعقل" في حيز

السطح المنبوذ للهامش، في مقابل المعقول والشعور والوعي والمقبول والحقيقي والمعنى المتجاوبة جميعها مع "العقل" في مدى العمق المتمحور حول المركز.

ولأن "نظم العقل/ اللاعقل" هذه شبكات متعالقة لامحدودة ولامتناهية فقد آثرت أن أترجمها "نظم العقل" لا "أنظمة العقل" كما يردد البعض؛ وذلك لسببين: أحدهما أنني أردت أن أفيد من تفرقة العربية بين جمع القلة وجمع الكثرة[١]. فنظم العقل/اللاعقل هذه من الكثرة والتشابك والتعقيد لدرجة لا يساغ معها العدول في ترجمتها عن صيغة جمع الكثرة إلى صيغة جمع القلة. أما السبب الآخر فلأن ليتش سيعمد لتحليل تلك "النظم" وهنا يكون من الأوفق أن أترجمها "تحليل النظم" بدلاً من "أنظمة التحليل" أو "تحليل الأنظمة"؛ لأن ترجمتها على هذا النحو ستحيل القارئ على نظرية شهيرة في العلوم السياسية هي اقتراب "تحليل النظم". والطريف أن ما يقصده ليتش بتحليل النظم لا يبعد – في بنيته العميقة- كثيرًا عن جوهر تلك النظرية كما هي عند "ديفيد إيستون"[٢].

(٤)

بقي أن أشير إلى أن هذا الكتاب ثاني اثنين من مؤلفات ليتش المقدَّمة للقارئ العربي. السابق – وهو صادر عن المركز القومي للترجمة أيضًا- بعنوان "النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات"، بترجمة أ.د. محمد يحيى

(١) ومعلوم أن "نُظُم" على وزن "فُعُل" وهي إحدى صيغ جموع الكثرة، بينما "أَنْظِمة" على وزن "أَفْعِلة" وهي إحدى صيغ جموع القلة .

(٢) يمكن مطالعتها بالتفصيل في عدد من كتابات إيستون؛ وأهمها: Asystems Analysis of Political Life, NewYork, Wily and Son, 1965. ومن أحدث الدراسات التي تناولتها بالنقد، لمن يرغب في مراجعتها: "إعادة قراءة إيستون: قدرة نظرية تحليل النظم على التجدد"، مي مجيب، مجلة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، المجلد ٢٢، العدد ٨٦، شتاء ٢٠٢١، صـ١٢٣: ١٦٤.

(رحمه الله) ومراجعة وتقديم أ.د. ماهر شفيق فريد (متعه الله بالصحة والعافيـــة). ونذكر أنه أشار في مقدمته[1] إلى "صعوبة ذاك الكتاب للحد الذي يستأدي القـــارئ جهدًا؛ لأنه يفترض في قارئه خلفية فلسفية واطلاعًا على أهم المفكرين الرواد لهذا القرن والقرن والماضي؛ أمثال ماركس وفرويد ونتشه وفريزر وهيدجر وســـارتر وغيرهم". وإذا كان هذا رأي مترجم من العيار الثقيل مثله في الكتاب السابق -على طابعه التأريخي المسحي وقلة مصطلحاته الشائكة- فماذا عساي أقول عـــن هـــذا الكتاب الذي يأتي ثالث ثلاثة كتب يصنفها ليتش في النظرية النقديـــة المعاصـــرة، مفيدًا من التراكم المعرفي لسابقَيه، ناحيًا فيه منحى جدليًا إشكاليًّا متعمقًـــا لا يكـــف عن الاشتباك بأساطين ما بعد البنيوية.

وتقديري أن جانبًا أصيلا من قيمة هذا الكتاب يعزى لصهره التخـــوم بـــين النظرية والممارسة لدرجة يصعب معها تصنيفه على نحو دقيق. وإن قرر مؤلفـــه أنه تنظير نقدي أشبه ما يكون بممارسة تطبيقية للنقد الثقـــافي؛ فهـــذا ممـــا يؤكـــد التماهي لا ما يثبت الغيرية. وكأن ليتش أراد بهذا الكتاب أن يقدم نموذجًـــا عمليًّـــا على جنوح ما بعد البنيوية "لتقويض التراتب التقليدي بـــين النظريـــة والممارســـة، وصوغ النظرية باعتبارها السبيل الأوحد للممارسة، بلا أفضلية أو تمايز". كمـــا أن جانبًا من ضرورة الاضطلاع بترجمته يعود لافتقار المكتبة العربية إلى هذا النـــوع من دراسات النقد الثقافي؛ بوصفه من أقرب دراسات النقـــد الثقـــافي لاهتمامـــات المشتغلين بنقد الخطاب الأدبي. فعلى ندرة الترجمات العربية فـــي النقـــد الثقـــافي

---

(١) على ذكر هذه المقدمة، لفت انتباهي ما صدّرها به د.ماهر قائلا: "يقدم جيفري ليتش في هذا الكتاب لوحة بانورامية لمسيرة النقد الأمريكي الحديث عبر خمسة عقود من الزمان" ص ٩. والحق أن الكتاب للأمريكي "فنسنت ب.ليتش" لا البريطاني "جيفري ليتش" (١٩٣٦- ٢٠١٤) أستاذ اللغويات بجامعة لانكستر، ومؤلف:"The Pragmatics of Politeness"، "Meaning And The English Verb". كما أنها (ستة عقود) لا (خمسة) كما هو واضح من العنوان، وكما يصرح ليتش نفسه صـــ١٧. وأكبر الظن أن هذه وتلك من قبيل سبق القلم.

والدراسات الثقافية على السواء، يبدو جل هذه الترجمات أوثق صلة بحقول معرفية أخرى منه بالأدب. ومن ثم آمل أن تلبي هذه الترجمة تطلعات النقاد الثقافيين ذوي التوجهات الأدبية.

وبعد.. فسعادتي بالغة بصدور هذه الترجمة التى ما كان لها أن ترى النور، لو لم يُهدِنا القدر أستاذًا بحماس أستاذى العزيز جابر عصفور، الذى لا يعنيه متى أنجزت ما أنجزت بقدر ما يؤرقه ماذا تعلمت منه وماذا أضفت إليه؛ فيعديك نهمه المعرفي ويدفعك دأبه الوقاد لمزيد من الجهد والصبر. وهذه الترجمة سعيدة الحظ بما أثرناه حولها من نقاشات مستفيضة، وتفضله بقراءة بعض أجزائها، وما غمرني به من تشجيع دفعني لنشرها. ولا أظن أحدًا ينافسني سعادةً بصدورها مثله. والأبجدية على ثرائها لا تكاد تسعفني بما يوفي شكره لقاء ما بذل بحب ورحابة صدر، طيب الله ثراه وتغمده بواسع رحمته وغفرانه.

وأخيرًا.. بالنظرية يبدأ العلم، وبها ينتهي. وتفضي هذه المقدمة إلى نتيجة لازمة؛ مؤداها أن تطور أي علم دائمًا ما يكون قرين الإضافة الواعية للنظرية. ومن المنطلق نفسه تأتي هذه الترجمة موشحة بطموح مشروع ورغبة ملحة في أن تضيف ممارساتنا الجادة للنظرية النقدية بقدر ما تفيد منها.

هشام زغلول

مقدمة المؤلف

إن واحدة من الخصائص اللافتة للنظر في الدراسات الأدبية الأكاديمية المعاصرة تتمثل في تنوّع مادتها القابلة للدرس؛ فبالإضافة إلى دراسة تاريخ اللغات وأعراف الآداب، عادة ما يتناول المشتغلون بالدرس الأدبي خطابات من قبيل؛ الأدب النسوي، الأفلام، الفولكلور، الثقافة الجماهيرية، الأساطير، أدب الأقليات، البلاغة، نظرية النقد، الشعريات، تاريخ المسرح والتلفزيون، وآداب ما بعد الاستعمار. ولا ريب أن الاهتمام العلمي بمثل هذه النصوص يقلّص مركزية الأدبيات الكلاسيكية، خصوصًا حين ينقل بؤرة الاهتمام من دائرة الأدبية إلى الشفرات والأعراف الاجتماعية؛ فقد تنامت مؤخرًا وجهة النظر التي تتناول الأعمال الأدبية بوصفها وثائق عامة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وسياسية أكثر من كونها تشكيلات فنية مستقلة محدودة بإطار جمالي. ولنا في اتساع نطاق الاهتمام بـ"الخطاب" على حساب أدبية "الأدب" دليل قاطع على تراجع الأدب الرسمي/ المعتمَد وتصاعد الأهمية الاجتماعية للثقافة الشعبية ووسائل الإعلام. إذ جدَّت تغيُّرات – لا تخطئها عين– ليس في أهداف الدراسة فحسب؛ بل في مناهج التحليل كذلك. فكثيرًا ما يستعين نقاد الأدب بمداخل اجتماعية وتاريخية وسياسية ومؤسساتية دون التخلي عن القراءة الفاحصة والشرح. وليس أدلَّ على تصدُّر النقد الثقافي للمشهد من ذاك التحول نحو "الخطاب" بوصفه موضوعًا للفحص والتحليل الأيديولوجيَّين، باعتبارهما آليتين رئيستين للمساءلة. ويتبلور الهدف المحوري لهذا الكتاب في الدفاع عن النقد الثقافي – بوجه عام – في ضوء الفكر ما بعد البنيوي.

***

لقد عني النقد الثقافي – منذ القرن الثامن عشر وما تلاه- بالأدوار الاجتماعية للفنون والمثقفين وتطبيقات التعليم ومحو الأمية، وتأثيرات التحول الاقتصادي والتضخّم الناجمَين عن الصناعة، وأعمال المؤسسات والمكانة النسبية للشعوب والجماعات والثقافات الرسمية/ المعتمدة، وإمكانات التغيير. ومادامت هذه هي اهتمامات النقد الثقافي؛ فلا غرو إذن أن يتقاطع النقاد الثقافيون – في الاهتمامات والمناهج- ليس فقط مع الأنثروبولوجيين والتاريخانيين وعلماء الاتصال والاجتماعيين فحسب، بل مع قطاع عريض كذلك من الماركسيين والسيميوطيقيين والتأويليين والنسويين والمشتغلين بالأساطير ومنظّري العرقية وما بعد البنيويين.

ينشغل النقاد الثقافيون – ضمن ما ينشغلون- بتعريف "الثقافة"، ويحيلنا دالّ الثقافة – في الاستخدام الراهن- إلى كم هائل من المدلولات؛ فالثقافة تعني الممارسات الفكرية والفنية، لا سيما الأدب والموسيقى والرسم والنحت والمسرح والفلسفة والنقد، كما تصف عمليات الارتقاء الفكري والروحي والجمالي والأخلاقي، كما تشير إلى نمط الحياة المائز لجماعة أو شعب ما أو للإنسانية جمعاء، كما تشير إلى صقل الذائقة والبصيرة والفطنة، وتشمل الثقافة أيضًا الأخلاقيات والتقاليد والأعراف والأساطير والمؤسسات وأنماط التفكير. ويكشف ثراء دلالة "الثقافة" والخلاف الأزلي حول فكرتها عن ديمومة الانجذاب لمفهوم الثقافة ومشروع دراستها أكثر من إشارته إلى تعذّر وضع أحد عناصرها موضع مساءلة .

وهكذا كان بزوغ نجم "الدراسات الثقافية" – إبان الثلث الأخير من القرن العشرين- إيذانًا بميلاد مجال معرفي أكاديمي جديد على غرار الدراسات النسوية والدراسات العرقية. ومن بين السمات المائزة للدراسات الثقافية الأكاديمية ذاك التوجه السياسي المتجذّر – وإن بأشكال مختلفة- في التيارات الفكرية اليسارية؛

الماركسية وما بعد الماركسية، وجميعها تقوّض المناهج المهيمنة على التحليل الأدبي إبان الثلث الثاني من القرن العشرين؛ مثل الجمالية والشكلانية واللاتاريخانية واللاسياسية؛ ولذا فإن مشايعي الدراسات الثقافية على أهبة الاستعداد للانخراط بحماس في قضايا النضال الاجتماعي. ففي ثنايا تحليلاتهم للموضوعات المعاصرة -مثل الموضات والأفلام والمجلات والصور الفوتوغرافية والرومانسيات، وجماعات الثقافة الفرعية- أخذ المشتغلون بالدراسات الثقافية في حسبانهم ثالوث الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، بينما نحُّوا قوى التسليع والمقاومة والهيمنة والهدم جانبًا. ووصلاً لإرث ممتد من النقد الثقافى، شهدت الدراسات الثقافية الحديثة نسبيًّا -لا سيما في بريطانيا إبان السبعينيات- طفرة فارقة من الازدهار وإضفاء طابع المؤسساتية، وإن انضوت على إشكاليات، سنوضحها في الفصل الثامن من هذا الكتاب.

***

شهد النقد الثقافي -في الأوساط الأدبية والأكاديمية ما بين الثلاثينيات والستينيات- عدة تحولات جديرة بالتأمل؛ إذ مهّد الشكلانيون لإشهار سيف التابوهات في وجه النقد الثقافي، لا سيما في الحقبة التي أعقبت الحرب مباشرة، ولكن سرعان ما خبت جذوة هذه التابوهات إبان عقد الستينيات، وكان ذلك في البداية بفضل النقاد الأسطوريين والمشتغلين بالعرقيات واليساريين الجدد والنسويين، ثم حذا حذوهم كثيرون غيرهم، كان من بينهم عامة الليبراليين. وخلال فترة التحول الثانية، تصدّت الممارسات النقدية الثقافية بضراوة لفكرة التابوهات في المساءلة الثقافية، وكشفت عن تحول في طبيعة الاهتمام بالأخلاق، والسياسة، والنشاط الاجتماعي.

وفي هذا السياق أود أن أقــتبس باقتضاب بعض صيغ تلك التابوهات؛ بغية التذكير مجددًا بالمنطلقات المحورية التي يرتكز عليها النقد الثقافي المعاصر. ومن بين تلك الصيغ ما ورد في مقالة بلاكمور الشهيرة "مهمة الناقد الأدبي"؛ حيث سخر من المقاربات المتهرطقة للنقد؛ على النحو الذي نجده فــي المقاربــات الأخلاقيــة والاجتماعية والنفسية. بينما ناصر "بلاكمور" التفكير اللامذهبي، وغيــاب العقيــدة الحدثية، مشددًا على أن ذلك ضروري لنقد "الشكية التصورية والمفارقة الدراميــة" (٧٦- ٣٧٥)(*). وشأن بلاكمور شأن سائر منظّري الشكلانية، الذين كانوا يــرون أن النقد يجب أن يهتم – على طول الخط- بالقصيدة بوصفها تشكيلًا لغويًا يتمثّــل ما تجسده (٣٩٠).

وثمة تشويه موازٍ للمقاربات النقدية الخارجية/ السياقية روّج له كرين، زعيم مدرسة شيكاغو؛ حين أكد أن حجر المحك في مستوى الفهم الــذي يتغيّــاه الناقــد الأدبي أن يدرك الأعمال الأدبية في طبيعتها الخاصة؛ أي بوصفها أعمــالاً فنيــة. فحين نتناول القصائد والروايات بوصفها دراسات حالة -لا تعنينا فنيَّــتها بقدر مــا ننقب فيها عن شخصيات مبدعيها- نكون بصدد تحليل نفسي، لا يمتّ للنقد بــصلة. كما أننا حين نقرأ الكتابات الإبداعية باحثين فيها عن روح العصر الــذي أنتجهــا؛ فهذا تاريخ أو علم اجتماع، ليس من النقد في شيء. وبالمثــل حــين نعتبــر تلــك الأعمال – بالمقام الأول- مجرد وسائل لترسيخ المُثل الأخلاقية أو لتعميق خبرتنــا الحياتية وإثرائها، فهذه ثقافة أخلاقية أبعد ما تكون عن النقد. فالنقد.. – ببــساطة- عيار تحليلي/ تقييمي منضبط للأعمال الأدبية؛ بوصفها أعمالا فنية (١٢).

(*) تشير إحالات ليتش هذه – على امتداد الكتاب- إلى أرقام الصفحات التي اجتزأ منها اقتباسه؛ ولذا فإنه يصدّر كل اقتباس باسم المؤلف والمرجع المحال عليه، وسيقف القارئ في نهاية الكتاب على ثبت بمجمل المراجع التي عرض لها في متنه ممهورة ببياناتها البيليوجرافية؛ بحيث يتسنى لمن يريد تفصيلا أكثر حول هذه الفكرة أو تلك أن يراجعها في مظانها. (المترجم).

وقد دشن كرين – شأن سائر منظري الشكلانية– النقد الجمالي؛ أي نقد الأعمال الفنية من حيث كونها أعمالا فنية. وقد تجلّت مركزية مثل هذا التوجه وهيمنته – أحيانًا– في الاستئصال الجذري لكل ما يسمى بالمداخل غير الجمالية، لا سيما النقد النفسيّ والاجتماعي والأخلاقي؛ فقد بدت جميعها ممارسات متهرطقة من منظور كل من رواد شيكاغو والنقاد الجدد على السواء.

ووفق النظرية الأدبية – المؤثرة – لويليك ووارن، فإن التصور الشكلاني في النقد الأدبي يتطلّب حضورًا مركزيًا خالصًا لجوهر التحليل الجمالي؛ إذ "ينبغي أن تركّز دراسةُ الأدب – بالمقام الأول– على جوهر الأعمال الإبداعية نفسها"(١٣٩). ومن شأن مثل هذا التركيز الصارم أن يستبعد بالطبع النزعات المحفوفة بالمخاطر. إن الأدب – في أحدث تعريفاته– هو ما خلا من القصدية العملية (كالدعاية أو الحثّ المباشر على فعل آنيّ)، والقصدية العلمية (كتقديم المعلومات والحقائق والإضافات المعرفية) (٢٣٩). فالمشروع الشكلاني لتطهير الأدب يقوم في جوهره على إقصاء علوم السياسة والأخلاق والفلسفة – وكذلك العلوم البحتة– عن حيّز الاهتمام النقدي القويم، وبهذا غدا تقليص مساحة النقد الأدبي والنظرية – على هذا النحو– خصيصةً استراتيجية مائزة للحظة الراهنة.

وسيكون الأمر سهلا بما يكفي لأن تتضاعف أمثلة متطرفي "العقلية التطهيرية" من النقاد الشكلانيين. بينما سيكون من الممكن أيضًا إثبات أن بعض رواد الشكلانية السابقين – في أوج الثلاثينيات والأربعينيات– كانوا قد تجاوزوا البرنامج التطهيري؛ فقد "انخرط" في النقد الاجتماعي والتاريخي والسياسي والأخلاقي نقاد أمثال بيرك وإليوت وإيمبسون ووينترز. ورغم كل هذه الاستثناءات المتعددة، كان تابوه النقد الثقافي حاضرًا منذ أمد بعيد – في الأوساط الأدبية الأكاديمية– ولا يزال ذلك التابوه قائمًا إلى يومنا هذا، وإن في نطاق ضيق.

وكما هي الحال في سائر التابوهات، عادة ما تتردد - بلهجة تحذيرية- صيغة من قبيل: "**أنت لا يمكنك** ....." وبهذه الطريقة يعاد إنتاج أبسط الأعمال الأخلاقية. ومن ثَم؛ كلما كان المشروع النقدي أكثرَ شكلانية كان أشد صرامة في التحزّب لموقف معين، حدَّ الهوس، وإن كان ثمة أيّ نموذج للتحليق الأهوج تحت راية ما أو في خدمة مذهب ما، فإن هذا عين ما كانت عليه الحال. وتعقيبًا على مبالغات كرين ومغالطاته، أود أن أقول إنه حين يحصر منظرو الأدبِ النقدَ فقط في دراسة الأدب من أجل الأدب، فإن هذا ليس نقدًا وإنما دوجماطيقية جمالية مراوغة. ورغم كونها دوجماطيقية مقنَّعة، إلا أنها تكرِّس لأخلاقيات اللامبالاة والتحلل المستهتر من القضايا الدنيوية، في الوقت الذي تلتزم فيه بالروحانية العلمانية للفن.

ورغم تعدد التوجهات ما بعد البنيوية وعدم تجانسها إلا أنها - في أغلب تجلياتها- تكشف عن بعض الخصائص المائزة؛ منها: نبذ العقل بوصفه شموليًّا أو محوريًّا، وإشكالية المرجعية اللغوية والتفسير النصوصي، ولامركزية موضوع الدراسة، وأخذ الروايات الإجمالية مأخذ الريبة، وتأكيد العلاقة بين المعرفة/ النفوذ/ السلطة، ونقد الحداثة وتراث التنوير، والتركيز على التاريخ والثقافة بوصفهما بنى خطابية وساحات نضال، ومساءلة الأنساق التربوية والفكرية، والحساسية إزاء الاختلافات والإقصاءات والشذوذات والتهميشات.

تميل ما بعد البنيوية إلى تفسير الكيانات بوصفها متعالقة في شبكات معقدة، خلافًا للشكلانية، التي تستسلم لغواية التطهير استسلامًا منقطع النظير. وهذا ما يفسر - في جانب من جوانبه- ما يتسم به فهرس موضوعات هذا الكتاب من طابَع أسلوبي دوري؛ فعلى الرغم من تشعبها واختزالها إلا أنها تنتظم في مسارات موحدة، تمامًا كما هي الحال في نصوص ما بعد البنيوية التي بالفعل دائمًا ما تكون متعددة المسارات؛ ففي البدء كانت البولوفونية والتجذّرات الاجتماعية وتعدد الأصوات.

وتقوّض ما بعد البنيوية – شأنها شأن التداولية الجديدة – التراتبَ التقليدي بين النظرية والممارسة، وتصوغ النظرية باعتبارها السبيل الأوحد للممارسة، بلا أفضلية ولا تمايز بينهما، فليست النظرية متفوقة على الممارسة أو متقدمة عليها، ولا نعني بهذا مطلقًا نهاية التنظير؛ بل نقصد فقط إعادة تقييم النظرية ووضعها في نصابها الأقوم؛ فمن بين الكثرة الكاثرة من ممارسات النقاد وعلماء الأدب تمثل النظرية الأدبية مجرد شريحة ضئيلة ضمن حقل معقد. فقد هيمنت القراءة الفاحصة (أو ما يسمى بالنقد التطبيقي) في أماكن وحقب تاريخية بعينها؛ الأمر الذي أدى لخلق روح معادية للنظرية. وفي لحظات ومواطن أخرى احتلت "النظرية" موطن الصدارة بدلا من الممارسة. وفي الحالتين كلتيهما لم يكن الأمر متعلقًا بنظرية المعرفة في حد ذاتها؛ بل بعلم اجتماع المعرفة وتاريخها. وتأتي هذه الدراسة لتمحّص النظريات وتطور الممارسات، وتطرح الممارسات المضادة؛ فبدلا من دراسة الأفلام أو الروايات أو المسرحيات أو القصائد، فإنها تحلل وتقيّم المقالات النقدية الفكرية التطبيقية، والدعايا، والخطب، واضعة نصب عينيها: "الأسس" الفكرية للنقد المعاصر، وكذلك ترابط وتداولية ووظائف مفاهيم محورية بعينها، والتداعيات الأخلاقية للممارسات المؤسساتية والنظريات ومنظمات المعرفة. ومثل هذا "التنظير" النقدي يعد بمثابة ممارسة تطبيقية للنقد الثقافي.

وفي حين أدلى نقاد الأدب بدلوهم – منذ أمد بعيد – في النظرية الثقافية والنقد الثقافي، إلا أن بعض النقاد الثقافيين لم يمعنوا النظر بعد في المسائل الأدبية، صحيح أن النقد الأدبي والنقد الثقافي غير متطابقين تمامًا، لكن تجمعهما مساحات اهتمام متداخلة، وبمقدور المشتغلين بالأدب الاضطلاع بالنقد الثقافي دون التخلي عن اهتماماتهم الأدبية. وكل هذا يبرر موقف المدافعين المعاصرين عن الدراسات الثقافية التي تندرج بالأساس ضمن الأقسام الأدبية، لكن الدراسات الأدبية تعزف عن دراستها؛ بدعوى أن النقد الثقافي إنما يركز على الثقافة الجماهيرية والشعبية، ويغضُّ الطرف عن الخطاب الأدبي والنظرية الأدبية بوصفها محددة وذات حظوة.

أما بالنسبة للنقاد الثقافيين ذوي التوجهات الأدبية فإن لديهم خيارًا استراتيجيًا؛ إما بقلب دفة الدراسات الأدبية، أو بتحويل الولاء إلى الدراسات الثقافية (التي يصوِّرها أنصارها على أنها الحقل المعرفي المستقل والأفضل). ولا أعتقد أن الدراسات الثقافية تحل محل الدراسات الأدبية، ولكن ثمة من يخالفني هذا الرأي بشدة، لا سيما من بين بعض مشايعي مركز برمنجهام. فلا يمكننا بسهولة تجاهل الدور المركزي الذي لعبته الدراسات الأدبية في حياة المجتمعات الغربية. وعلى الرغم من أن مهمتها اتسمت ببعض الإشكالات والمغالطات، إلا أن تحوُّل الدراسات الأدبية يلفت انتباهي كمحاولة جديرة بالاهتمام - بوصفه مشروعًا قيد التنفيذ، تلعب البنية ما بعد البنيوية دورًا حاسمًا في تشكيله، كما سيبين هذا الكتاب. وأحسن ما تفضي إليه المفاضلة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية ألا نختار إحداهما؛ بل نختار كلتيهما معًا.

***

في كتاب سابق لي بعنوان: "النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات"، عرضتُ سردًا تاريخيًا لمختلف الحركات والمدارس النقدية التي أدَّت إلى التطورات الأخيرة في النقد الثقافي. ولست أنوي تكرار ما ورد بتلك الدراسة، ولكني أود بدلاً من ذلك أن أعرض مشروع النقد الثقافي ما بعد البنيوي؛ إذ لا تقنع هذه الدراسة فحسب بتقديم مسح تاريخي شامل، ولكنها تطمح لتعزيز ذلك المشروع بما يثيره من جدالات نظرية حول أهم القضايا والمشكلات الآنية الشائكة بالغة التأثير. فعلى مدى ثمانية فصول، أقوم بتطوير مواقف بشأن موضوعات مفتاحية معينة؛ مثل: التكوين الاجتماعي والنقد الثقافي، التأليف والمقصد، الخطاب "الشعري" والنص الاجتماعي، النوع الأدبي والميثاق الثقافي، آداب الأقليات، "الشعريات العامة"، التفسير النصوصي والتقييم، النظرية المؤسساتية والتحليل، دراسات برمنجهام الثقافية وما بعد البنيوية. وقد ارتكزتُ - فيما تبنيته من مواقف-

عرفان

سبق أن ورد نزر يسير من فصول هذا الكتاب ضمن إصدارات باكرة لبعض مؤلفاتي؛ منها النقد التفكيكي (نيويورك: دار جامعة كولومبيا للنشر، ١٩٨٣)، والنقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات (نيويورك: دار جامعة كولومبيا للنشر، ١٩٨٨)، ونصوص نقدية ٢ (يوليو ١٩٨٤)، ومجلة رابطة أقسام اللغة الإنجليزية ٩٠ (خريف ١٩٨٨). وبالإضافة إلى ذلك، نُشر الفصل الرابع من هذا الكتاب سابقًا في مجلة النوع ٢٤ (ربيع ١٩٩١)، ونُشر كذلك الفصل الثامن في مجلة رابطة اللغة الحديثة غرب الأوسطية ٢٤ (ربيع ١٩٩١). ومن ثم فإنني أتوجه بخالص الشكر والعرفان للمحررين والناشرين الذين منحوني حقوق إعادة نشر هذه المواد.

وإضافة إلى ذلك، سبق أن طرحت آنفًا بعض الأفكار - التي سأوردها في هذا الكتاب- في محاضرات رسمية ألقيتها في عدة أماكن؛ منها الدورة الصيفية غرب الأوسطية لرابطة أقسام اللغة الإنجليزية عام ١٩٨٧، ومركز دراسات القرن العشرين في ميلووكي عام ١٩٨٨، وقسم الأدب المقارن في جامعة إنديانا عام ١٩٨٨، والاجتماع السنوي لرابطة اللغات الحديثة في جنوب الأطلسي عام ١٩٨٨، وقسم اللغة الإنجليزية في كلية ولاية فالدوستا عام ١٩٩٠، وإحدى ندوات البلاغة في جامعة بوردو عام ١٩٩٠، وفي جامعة ولاية ممفيس التي توليت فيها كرسي موس للتميز عام ١٩٩١. كما أود أن أعرب عن امتناني لمنحة الكتابة التي قدمها لي مركز بوردو للدراسات الإنسانية عام ١٩٨٩.

الفصل الأول

تحليل النُّظُم

تبلوِر "القيمُ" عادة ما يشكِّل عمل الكيانات الاجتماعية؛ بما يعني أن بعض الحاجات والمعتقدات والاهتمامات والممارسات العملية والموجِّهة تتخلل الأنشطة والاختيارات والخطط والأفكار والتقاليد والمؤسسات الاجتماعية وتوجهها. وتشكِّل تلك القيم جميعها داخل المجتمعات ترابطات جوهرية متجذِّرة - بطرق شتى - في القانون والسياسة والفلسفة والتاريخ والأخلاق والدين والمعارف والتعليم والاقتصاد وأنماط التسلية والبنى الأسرية والنواحي الجمالية. وتقديري، أن القيم المهيمنة على الكيانات الاجتماعية والقيم المعارضة لها رغم اندماجها معًا بصورة متناقضة، إلا أنها تنضوي - واعية كانت أو لاواعية - على "نظم العقل" أو "نظم اللاعقل" حسب الحالة. ولا غرو أن تشارك النتاجات الجمالية بدورها في مثل هذه النظم. ويعد الأدب والنقد الأدبي - حسنًا كان ذلك أم سيئًا- حقلين ثقافيين؛ بمعنى أنهما يشتركان في نظم العقل السائدة في المجتمعات.

وتجدر الإشارة إلى أن نقاد الأدب المعاصرين من النسويين والسود [العرقيين] قد أمضوا عقودًا في مجابهة التمييز الجنساني والعرقي، لا لاعتبارات جمالية فحسب؛ بل لاعتبارات أخلاقية وسياسية واقتصادية أيضًا. وأود أن أشير في

هذا المقام إلى فكرة جلية مؤداها أن "القيم" تعمل عبر شبكة معقدة ومتشابكة من المفاهيم، والتصنيفات، والمعتقدات، والأعراف، والصور، والرموز المقبولة أو المرفوضة. وليس بمستغرب أن تبرز النزعة الجنسانية والعرقية في المحكمة، والمدرسة، وموقع العمل، والمجال العسكري، والسجون، والصحافة، ودار العبادة، والأسرة، والفنون. لذلك، عندما أعلن النقاد الجدد في وقت سابق استقلالية الشعر ودعوا إلى فصله عن الأخلاق والسياسة على وجه التحديد، أعربوا عن رغبتهم القوية والملحّة في تفعيل ظاهرة "نهاية الأيديولوجيا" التي انتشرت بصورة كبيرة في المجتمع الأمريكي، وبلغت ذروتها خلال سنوات ما بعد الحرب مباشرة، بيد أن النقد رغم هذه الرغبة الجامحة ظل – شأنه شأن الأدب– مرتبطًا بنظم العقل؛ لأن نظم العقل تعد منظَّمة ومنظِّمة في الوقت ذاته.

وأزعم أن هذا كله بمثابة تمهيد للمساعي التي أتغياها؛ بصفتي منظرًا أدبيًّا أدعو إلى مشروع نقد ثقافي أكاديمي يرتكز بالأساس على الفكر ما بعد البنيوي. وسأطرح في البداية فكرة نظم العقل باعتبارها بديلا أوليًّا لمفاهيم الأيديولوجيا والتكوين الاجتماعي. وفي هذا السياق، أستكشف العلاقات الضدية بين التحليل الإجمالي والتحليل التجزيئي، وكلاهما ضروري لمشروع النقد الثقافي ما بعد البنيوي. ثم أحدد بعد ذلك ما يقتضيه حيِّز اشتغال المساءلة الثقافية ما بعد البنيوية، وأبين إلى أي مدى ينماز توجهها عن التوجهات الرئيسة للنقد الأدبي الشكلاني. ثم أعمد أخيرًا إلى مساءلة ثلاثة نصوص معاصرة بالغة التأثير في إطار النقد الأخلاقي؛ آثرت أن يكون اثنان منها منتميَين لما بعد البنيوية؛ كي أوضح بصورة عملية آليات تعالق النقد والنظرية الأدبية بنظم العقل.

نظم العــقــل

ثمة جملة خصائص تميِّز - بجلاء تام- مشروعَ النقد الثقافي عن مــشروع التحليل الأدبي التقليدي؛ أولاها أن النقد الثقافي لا يُعنى - علـــى نحــو أحــادي- بالأدب المعتمد فحسب، بل ينفتح على نسق كلي مـــن الــصنَّاعات(*) والظــواهر والخطابات اللامعتمدة واللاجمالية. وثانيتها أنه عادة ما يُعوِّل على المساءلة الثقافية والتحليل المؤسساتي، بقدر ما يفيد من المناهج النقدية التقليدية كالتأويــل النــصي ودراسة المرجعية التاريخية. وثالثتها أنه بالأساس يوظِّف نماذج التحليل النصوصي والخطابي وإجراءاتها المستمدة من باحثين أمثال بارت ودريدا وفوكو، وهــذه أدلُّ خصيصة ينماز بها النقد الثقافي ما بعد البنيوي عن سائر المداخل المغايرة. ومــن ذلك مثلا مقولة دريدا: "لا شيء خارج النص" - المفصَّلة بكتابه "في علم الكتابــة" (١٥٨)- التي تدشن بروتوكولا فاعلا في النقد الثقافي ما بعد البنيوي، شــأنها فــي ذلك شأن العمليات التفكيكية الأساسية لدى بارت، وبعض المفاهيم الحفريــة لــدى فوكو، على نحو ما سنفصِّل القول لاحقًا.

وعلى ذِكْر "فوكو"، أود أن أشير إلى أنني سأستبدل بشبكة المفاهيم المرتبطة بــ"الأيديولوجيا" و"التكوين الاجتماعي" مفهوم "نظم العقل"، المــستلهم مــن فكــرة مقتضبة للغاية سبق أن طرحها "فوكو" عرَضًا - في ســياق حديثــه عــن "نظــم الحقيقة"- ضمن كتابه "الحقيقة والقوة"؛ ومن ثَمَّ فإنني سأكرِّس اهتمامي لاســتكناه بعض الإمكانات التي عساها تفيد النقد الثقافي ما بعد البنيوي فــي إنجــاز مهمتــه

(*) للأستاذ محمود شاكر (رحمه الله) فى صدر الطبقات تفرقة دقيقــة - أشــايعه فيهــا - بــين "صَناعة" و"صِناعة"؛ مؤداها أن : "صَناعة بالفتح فى المعانى دون المحسوسات [التى تختص بها صناعة]، وأنها الحذق والدربة على الشيء؛ ولذا ضبطها فى الترجمة بفتح المهملة. انظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحى، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدنى، جدة، د.ط. د. ت، صــ ٥. (المترجم)

الجوهرية؛ ألا وهي إجمال نظم العقل وتجزئتها. وما كنت لأوثر استخدام هذا المفهوم عِوضًا عن "الأيديولوجيا" لولا أن "الأيديولوجيا" - مصطلحًا ومفهومًا - صارت في الآونة الأخيرة مشحونة بدلالات متناقضة تحيل إلى انتماءات سياسية متضاربة. كما تعفينا مقولة "نظم العقل" - وهذا هو الأهم- من الالتزام بأفكار ماركسية إشكالية؛ من قبيل: النموذج المعقد للبنية التحتية والبنية الفوقية لكل من التكوين الاجتماعي والثقافي، والاعتقاد بأن المقاومة والثورة نشاطان غير قابلَين للضبط، والنظرة غير المنضبطة لمعظم التفكير المقبول اجتماعيًا على أنه من قبيل الوعي الزائف، واليقين المطلق بالتطور التاريخي والحتمية التاريخية.

حين نقول إن النقد الثقافي مشتبك بالمساءلة الثقافية؛ فهذا معناه أن النقد الثقافي إذ يفحص الموضوعات والأحداث والممارسات ويسائلها بانتظام، فإنه بالأساس إنما يفحص ويسائل القيم غير المسلَّم بها عادة، أو القيم الخفية المدمجة في نظم العقل، متوسلا في ذلك باللغوي والأخلاقي والاقتصادي والسياسي والتاريخي والفلسفي والقانوني والتربوي والأسري والديني، وكذلك بالمعتقدات الجمالية، والطبقية والتمثيلات الفاعلة في الأعمال الثقافية وأنشطتها. ومع اعترافي بإمكانية انخراطنا في مثل هذه التحليلات المرتبطة بنظم العقل متوسّلين بالتأويل النصّي التقليدي والتاريخ السياقي المألوف، إلا أنني أؤثر المداخل ما بعد البنيوية التي من شأنها أن تعالج الظواهر باعتبارها نصوصًا متعالقة مع سائر النصوص المحيطة والموروث الثقافي المحفوظ. فحين يستخدم المرء نموذج النص فإن هذا يمكّنه من إدراك السياسة والاقتصاد والأخلاق والفنون - على سبيل المثال- بوصفها خطابات اجتماعية مشفرة - في نظم العقل المؤرشفة - ومن ثَم فهي قابلة للتحليل الوظيفي والمساءلة.

وتتعرض خصوصية كل نطاق وتخوم أي خطاب لعملية إذابة وانصهار ضمن "نظام" شمولي موسوعي متجاوز للحدود المؤطِّرة لأي منها. ولا تعد علاقة التناص - التي يتداخل فيها نصٌ نموذج - أو أي نوع من أنواع الخطاب - بنص آخر أو بمجموعة نصوص أخرى - إجراءً محدد المعالم، بل تبقى تلك العلاقة التناصية - رغم كَلَفِنا بها- إجراءً اعتباطيًّا. وهكذا تبدو نظم العقل/اللاعقل - في الممارسات الفعلية للمساءلة - متسقة أو معقدة أو متشظية أو متناقضة؛ حسبما يدركها المحلل. ويطمح تحليل الخطاب - على النحو الذي يتبناه النقد الثقافي- إلى دراسة أقصى قدر ممكن من أبعاد نظم العقل وتجلياتها الكاشفة، على نحو يعكس كيف أنها تُلْزِم هذا المشروع إضفاء طابع كلي على آليات المساءلة. لكن ما يفتُّ في عَضُدِ هذا الطموح مبدأُ التناص اللامتناهي، الذي يعد المبدأ الرئيس لما بعد البنيوية، ناهيك عن سائر المبادئ ما بعد البنيوية الأخرى ذات الصلة بهذا الجانب؛ فكل فعل تحليلي إنما هو في جوهره تجزيئي ، ولا يمكن مطلقًا أن يطرح طرحًا إجماليًّا. وعادة ما يخضع أي نظام للعقل - كائنًا ما كان- لسلسلة من عمليات التشكيل، ويمر بتحولات مهولة ومضمرات وهوامش عارضة؛ لذا فإن أقل عقبة يجابهها هي وَصْمُه بأنه عديم الوعي الثقافي. وتميِّز التناقضات والمراجعات وسائر الانحرافات الأخرى نظام العقل/اللاعقل - في كل لحظة- على النحو الذي ينفي كونه بنك معلومات مركزي ضخم، أو مركز تحكم أو مراقبة.

وهنا، تبرز مسألة بالغة الأهمية في سياق المفاضلة بين النزعة ما بعد البنيوية والنزعة الإنسانية التقليدية. فتطوافة خاطفة بالنزعة ما بعد البنيوية كفيلة بإيقافنا على ما سيمنحنا النقد الثقافي من الإمكانات الإيجابية. ولتقريب الفكرة، أود أن أختلق صراعًا ثنائيًّا بسيطًا أوطِّئ به لمناقشة بعض القضايا الشائكة. يتمركز الجدل القائم بين النزعة ما بعد البنيوية والحركة الإنسانية - في جانب من جوانبه

- حول الالتزامات والوعود التي تقدمها الأنماط الإجمالية والتجزيئية على مستويَي الفهم والدراسة. دعني أذكر بعض الأمثلة؛ ينتقد دريدا مركزية اللوجوس بشدة ويتبنى مقولة "الاختلاف"، بما يعني أنه يضع يده على إشكالية انضوى عليها الإجماع الكلي للثقافة الفلسفية الغربية، ويعارضها في عديد من المنعطفات التي تحاول أن تبسِّط الاختلافات المربكة باختزال مركزية اللوجوس. وتتجلى صورة - أقل حدَّة - من هذا النزاع ضمن الدراسة التي أجراها بارت في كتابه "S/Z" حول رواية بلزاك القصيرة، التي قسّمها في تحليله إلى ٥٦١ مجموعة دلالية (صيغ الإضافة الدالة على القراءة)، ورتبها جميعًا ترتيبًا اعتباطيًّا في خمسة رموز رئيسة. وهكذا تتجلى - تارة أخرى - التجزيئية في مقابل الإجمالية، بل ويأوِّل فعل الإجمال تأويلاً واضحًا على أنه فعل اعتباطي مختزِل. وكما يقول بارت، فإنه "لو قدِّر للنص أن يخضع لصيغة ما، فلن تكون هذه الصيغة مركزيةً أو مهندسة أو مؤطرة؛ إذ إنه شبكة مجزّأة أو مفكَّكة أو منصهرة"(٢٠). ويتجلى الالتزام الصارم بالتفكيك النقدي، خصوصًا في مقابل التكامل والتوحيد - على نحو أبرز - عندما يعلِن بارت أن "فعل المساءلة، فور فصله عن أية أيديولوجية شمولية، يتبلور بإحكام حال تأويل النص وسبر أغواره"(١٥). وربما بلغ دي مان ذروة التشظّي ما بعد البنيوي، في تصريحه المربك البليغ - الوارد في مقاله "Shelley Disfigured" - بقصد تخليد النقد السيِّرذاتي والتاريخ الثقافي؛ حيث يُعلمنا دي مان أنه "لا يحدث شيء - فعلا كان أو كلمةً أو فكرةً أو نصًّا - سواء بالإيجاب أو السلب، بالنسبة لأي شيء آخر يسبقه أو يتبعه أو يُعتَد بوجوده في مكان آخر، إلا وهو حدث عشوائي"(٦٩). ويرتبط ذلك بالدفاع عن القضية، الموضحة في هذا المثال، مقابل الوحدات والصلات المصطنعة، التي تدعمها اتجاهات نقد الكتابة وتاريخها. ما أود تأكيده من كل هذه الأمثلة؛ أولا: وجود علاقة جدلية واضحة بين

التجزيء والإجمال، وثانيًا: جنوح أنصار ما بعد البنيوية للتفكيك المتشظي واللامركزية، وثالثًا: ثم ضرورة متناقضة ومنفعة مشتركة بين أنصار ما بعد البنيوية لمثل هذه الكيانات الإجمالية؛ مثل مركزية اللغة والتاريخ، وغير ذلك من العمليات الإجمالية مثل الكتابة والترميز النقدي.

وإذا أردنا تنقيح المبدأ الأساس المحفز للمهمة الإجمالية العالمية للإنسانيات، فسينبني هذا التنقيح على إمكانية "تصنيف أي شيء وكل شيء". وسيكون الدافع الأكثر غلوًّا لتشظي ما بعد البنيوية هو "اختلاف كل شيء". ومن خلال الممارسات الثقافية فإنه "يمكن للعلاقات تقرير الأشياء". وهنا أود – باقتضاب– تصنيف بعض الآثار الواسعة النطاق لمثل هذه المبادئ المبالغ فيها. وتشتمل الإجراءات المنهجية – التي تخدم الأهداف الموحّدة للإنسانيات – على التبويب والتنظير والتنظيم والتطبيع والتجميع والتوحيد والمجازية والتمثيلية والمركزية. وحينما لا يتعارض مذهب ما بعد البنيوية مباشرةً مع تلك الإجراءات، فإنه يشكّك فيها؛ فهو يفضّل التفكيك والتمييز والفصل والتحديد والعشوائية والتخصيص والتحليل. ومن غير المثير للدهشة – في مثل هذا السياق– أن يواجه "الفكرُ النوعي" ما بعد البنيوي "الفكرَ الرائد" التقليدي، ولا سبيل له غير ذلك؛ فيما يذكر بوف، متابعًا خطى فوكو. كما يُحتمل أن تتبع السياسات المنطقية لما بعد البنيوية نزعة الانعزال المجتمعي التحرري أو الفوضوية، في مقابل نزعة هيمنة الدولة أو الحكم الشمولي (انظر كورليه). وتُفَعّل الدولة باعتبارها أكثر سلطةً من المجتمع – خصوصًا في حالة الدولة البيروقراطية الحديثة – عمليات المركزة وتنميط النظام والتطبيع، وجميعها يتعارض مع مذهب ما بعد البنيوية. ولا غرو أن يحظى كل ما هو غريب – أو مهمّش أو مقصى أو "غير مألوف" أو مقموع – بالاهتمام والتعاطف من قِبَل أنصار ما بعد البنيوية. وليس مستغربًا أيضًا أن يدحض هؤلاء مسلّمات الأساليب

الإجمالية للتحليل والتنظيم. وتستهوي صور الوجود الرحّال وأنواع الاندماج المتأصل أنصارَ ما بعد البنيوية، في حين يناسب تشظّي إساءة القراءة ما بعد البنيوية أكثر من الاتساق المتوهَّم لـ"القراءة". وتمثل رؤية فوكو للمراقبة الجماعية ومركزية التوسع والمعرفة أسوأ كابوس لأنصار ما بعد البنيوية، تمامًا بتمام كالصورة الأكثر تواضعًا لتنوير الموسوعة الوافية للمعرفة. ويوظِّف عديد من نظريات الخطاب ما بعد البنيوية - مثل التداخل اللغوي والتعدد اللغوي - لمواجهة مفاهيم اللغة بوصفها معيارًا أحاديًا رسميًا خالصًا. ويجب أن نستوضح سبب معارضة ما بعد البنيوية لتكنولوجيا علم النفس والتحليل النفسي في مثل تلك الأشكال الإكلينيكية لأناس مطبّعين وصناعة إعلانية مميكنة بشكل غير واعٍ. وختامًا، يعد المفهوم الاجتماعي للأيديولوجيا في الفكر ما بعد البنيوي فكرة موسوعية إجمالية، ترتبط بعديد من أساليب التفكير التي هي بحاجة لمساءلة نقدية تجزيئية صارمة. وهذا ما يبرر تدشيني نظام العقل التجزيئي/الإجمالي - الذي يرتكز ضمنيًا على فرضية منهجية؛ مؤداها أن "كل شيء مختلف، لكنه متعالق مع أشياء أخرى".

ولعل من قبيل المفارقة، أن تستمد معرفة أنصار ما بعد البنيوية اتساع نطاقها على هذا النحو المبهر من صيغها المتقنة - والمريبة جدًا في الآن ذاته - ومن إعادة بناء التشكُّلات الأخلاقية؛ مثل مركزية اللوجوس والمراقبة الجماعية ونظام الأزياء ومسرح التوجيه الشعري، وغير ذلك من البنى الواسعة النطاق والخطابات الثقافية المائزة للمجتمعات الغربية. وفي إطار النقد الثقافي ما بعد البنيوي، يمكن أن تضطلع نُظم العقل الدامجة بأداء مهام مناظرة لتلك التي تضطلع بها الأنظمة السالفة الذكر. دعني أضرب في عجالة مثالا افتراضيًا؛ يقتضي تحليلُ نص ما - ولتكن إحدى روايات الجاسوسية الرائجة - وضْعَ هذا العمل المحدد ضمن تقاليد الأنواع الأدبية، وربط النص بالأغراض العامة للمنظمات

الاستخباراتية؛ مثل وكالة الاستخبارات المركزية الأمريكية "CIA" أو المخابرات البريطانية "M.1.6"؛ لتحليل الأدوار التي تلعبها الأساليب التقنية المتقدمة في هذه الكتب، ولتقييم أهداف كبار الجواسيس والدول الداعمة لهم، ولمناقشة التصوُّرات الخاصة بالعائلة والمدرسة والنظام القضائي والكنيسة والصحافة، قدر الإمكان. وبمقدور المرء أن يفحص أيضًا في هذه الروايات - على سبيل المثال- الأدوار المجسدة لأقليات النساء والأطفال والمسنين والملونين من شعوب العالم الثالث. وللمرء أن يقارن العروض التلفزيونية والروايات التي تعالج الجاسوسية، آخذًا في الاعتبار ما هو ممجَّد منها، وما هو مزدَرى، وما هو مهمش. وكذلك الحال مع الموسيقى التصويرية وموضات الأزياء والديكورات الداخلية الرائجة. ولتسمحوا لي أن أعمم وجهة نظري الرئيسة وأعيد صياغتها قائلا: إن المهمة الجوهرية للنقد الثقافي هي ربط مجالات الدراسة بنظم العقل/ اللاعقل. وبخصوص ذلك المثال الافتراضي المطروح، ترتبط رواية الجاسوسية بالتاريخ الأدبي والمؤسسات العسكرية والاستخباراتية والتكنولوجيا المتقدمة والحكومات وموضة الأزياء والديكورات الداخلية والموسيقى الشعبية ونحو ذلك، وصولاً إلى مؤسسات؛ كالأسرة والمدرسة والنظام القضائي والكنيسة [دار العبادة] ووسائل الإعلام، إن أمكن. واللافت للنظر، أن النص النموذج جزء من نص اجتماعي أكبر، يشارك في عديد من الخطابات المختلفة، مع ارتباطه في هذه الحالة بالعلوم والتكنولوجيا والسياسة وعلم الجمال والعادات والأخلاق والمؤسسة العسكرية والقانون، ناهيك عن ممثلي المؤسسات؛ مثل بائعي الكتب والناشرين والمحررين والوكلاء الأدبيين والمنتجين التلفزيونيين ووكلاء الإعلان. وبوصفه فاعلا في نظم العقل ومشاركًا في صور الثقافة ومؤسساتها ومجسّدًا ضمن لغات "الأمة" - يعد النص النموذج مُنظّمًا من ناحيتين؛ إحداهما: أنه مدمج في النُظم (العقلية)، والأخرى: أنه ثابت وواضح منهجيًا من خلال التراكمات التحليلية المدروسة. وقد يكون أي نص أكثر مقاومةً للهيمنة الثقافية أو أقل. كما قد يتناقض النص - كليًا أو جزئيًا - مع الثقافة السائدة

أو يقوّضها أو ينحرف عنها، تبعًا للوضع الحالي الذي يؤكده أو يعكسه أو يدعمه، عبر مساعدته في تشكيل الوضع القائم وإشاعته. ويوضح العمل – النموذج – أنه لكي يُحدّد موضع نصوص النقد الثقافي ضمن نظم العقل، تُنشأ التراكيب الدقيقة بين النصوص المُجمِلة تدريجيًا. ويقترح النموذج أيضًا الكيفية التي يمكن بها للنصوص الانفصال والتشظي، شيئًا فشيئًا، مع تشتيت الركائز المختلفة في التحليل التجزيئي. وكتاب "S/Z" لبارت خير مثال على ذلك. تتعدد لغات كل نص – بحسب ما بعد البنيوية – وتختلط مصادره ومفرداته ومسوداته وتقاليده وقيمه اللامتناهية – مع وفرة أوجه التنافر وانعدام الصلة. وهذا هو عبء القراءات الذي ناقشه دريدا ودي مان وبارت وآخرون. ومهما يكن من أمر، يعتبر عمل نظم العقل الإجمالية/ التجزيئية – رغم ما يبدو من تناقض – محوريًا في المساءلة الثقافية والتحليل الثقافي ما بعد البنيويَّين. ولا يمكن أن تتكشَّف نظم العقل بدون العمليات الإجمالية. كما أنه بدون الإجراءات التجزيئية ، تبقى قوى البناء والمقاومة والتحول والتعارض والتقويض والقمع والتغيير غامضة.

المساءلة الثقافية ما بعد البنيوية

يكمن الهدف الرئيس للنقد الجديد – وكثير من المدارس النقدية الشكلانية الحديثة الأخرى– في التقييم الجمالي للنصوص بكياناتها المستقلة، بينما يتمحور الهدف الجوهري للنقد الثقافي في إجراء مساءلة نقدية ثقافية؛ بما يستلزم فحص وتقييم ما هو مهيمن وما هو معارض من المعتقدات والفئات والممارسات والتمثيلات، والبحث عن الأسباب والمكونات والنتائج، إضافة إلى أساليب تداول الخطابات والمؤسسات اللغوية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية والأخلاقية والدينية والقانونية والعلمية والفلسفية والتعليمية والعائلية والجمالية. دائمًا

ما يضع الناقد الجديد - في سبيل تقييم النتاجات الجمالية - علـى رأس أولوياتـه جملة مفاهيم رئيسة؛ من قبيل التماسك النصّي والوحدة النصية، والتشابك والتعقيد، والغموض والسخرية، والتوتر والاتـزان، والاقتـصادية والاسـتقلالية، والأدبيـة والتشكيل المكاني. في حين يعوّل مناصرو النقد الثقافي ما بعد البنيوي عند الشروع في مساءلة نص ثقافي على مقولات من قبيل: درجات الإقصاء والإدماج، والتآمر والمقاومة، والتسلط والتساهل، والفصل والتموقع، والعنف والتـسامح، والـصوت المنفرد وتعدد الأصوات، والخمولية والفاعليـة، والتماثليـة والغيريـة، والقمعيـة والتحررية، والمركزية واللامركزية. وكما يشكل نظام المعايير التقييمية - الآنـف ذكره- أساس العمل التفسيري والحكمي للنقد الجديد، فـإن جملـة الالتزامـات - المذكورة أعلاه- تعد أيضًا مناط اشتغال المساءلة الثقافـية ما بعد البنيوية.

ونظرًا لهذه الالتزامات، ينظر النقد الثقافي ما بعد البنيوي، كمـا سـبق أن أشرت، إلى الشكلية الأدبية بعين الريبة. وتكمن مشكلة "النقد الجديد" تحديدًا في ميله إلى الدعوة إلى المزج بين الخمولية والزهدية، والشمولية والمحدودية، والجماليـة واللاسياسية. وتعد مثل هذه التوجّهات الثقافية المحافظة- التي ينضوي عليها معظم النقد الجديد، إضافة لميله إلى الرجعية- من بين الأسباب الداعية لرفضه من قِبَـل أنصار النقد الثقافي ما بعد البنيوي. حتى أن ما يروِّجه النقاد الجدد مـن مقـولات؛ كالتحليل النصّي التجزيئي الواضح والشعرية الذاتية المستقلة الجلية، يكاد لا يلتفـت إليها النقد الثقافي ما بعد البنيوي في عمله التفكيكي للخطاب؛ لأنها تعد من الأدوات الشكلية التي تُظهر التماسك النصي والوحدة الجمالية. وتكمن فحوى العملية الرتيبة للقراءة النقدية الجديدة في توضيح تبعية كل عنصر من العناصر النصية إلى نـسق شعري أعلى مقتصد شامل دون سواه. وما يجب توضيحه هنا هو أن مشروع النقد الثقافي ما بعد البنيوي يمتلك مجموعة من الالتزامات والمعايير التي تمكّنـه مـن

الانخراط في تحدي المساءلة الثقافية. ويجب أيضًا أن نوضِّح في هـذا الـسياق أن السياسات الأخلاقية الثقافية لهذا المشروع توصـف بـصورة مثلـى، باسـتخدام المصطلحات الحالية، على أنها "ليبرالية" أو "يسارية"؛ ما يعني أنها تتطـابق مـع بعض المثل العليا الاشتراكية والفوضوية والتحررية، التـي- بالمناسـبة - لـيس بالضرورة أن تكون من بينها الماركسية. ولا يشكّل هذا التطـابق، المـستمد مـن استقراء التوجّه العام لما بعد البنيوية، منصةً حزبية ولا مسارًا لنشاط عملي تمكـن ملاحظته؛ فالميول المعلنة في الغالب لا تكشف سوى القليل من الارتباطات العملية.

وكما هو بيّن، فقد استلهم مشروعي في النقد الثقافي المعاصر منجـزَ نقـاد نسويين وعرقيين وتأثر بهم، وسوف يتجلى هذا لاحقًا بصورة أوضح. وقد أظهـر تضخم شبح التمييز الجنساني والعرقي - بالإضافة إلى المعارضة الموجهة له فـي العديد من مجالات/أبعاد نظم العقل (واللاعقل)- أن حيز اشتغال المساءلة الثقافيـة يجب أن يتّسع في نهاية المطاف ليشمل جميع جوانب الخطاب الثقـافي. ويواجَـه نزوع بعض أتباع ما بعد البنيوية إلى الاكتفاء بالعمليات التجزيئية بانتقاد حاد مـن قبيل مثل ذلك الإقصاء والتضييق المنهجي. ومن المفارقة أن استقطاب التحلـيلات ما بعد البنيوية لتصبح إجمالية يُجابَه -هو الآخر- بانتقاد مغاير من قِبَـل النـسوية والماهوية العرقية والنزعة الانفصالية. تصُر الاحتفاءات التحررية بالكتابة النسوية، وبحركة السود الثقافية على سبيل المثال - وهما ظاهرتان معاصرتان معروفتـان جيدًا - على حتمية الاختلاف والغيرية والمقاومة وتقرير المصير والتمثيل الذاتي، وتؤكدان أهمية كل منها. وكما هو معلوم، يعد الهامش أو الحيز الذي يظهـر فيـه الاختلاف والهيمنة على السواء - بشكل مميز وبصور صارخة - الزاويةَ المفضلة التي ترتكز عليها ما بعد البنيوية؛ إذ تتمثل المهمة الرئيسة للنقد الثقـافي مـا بعـد البنيوي في فحص تسلسل الهوامش المتعددة التي تشكل نظم العقل بعناية بالغة.

المعايير الأخلاقيـــة - السياسية

يستلزم مشروع النقد الثقافي إجراء مساءلة أخلاقية. وتوجد في هذا الـــسياق محاولات ثلاث في تحليل الأسس الأخلاقية للنقد الأدبي الأكاديمي، تعد من أكثـــر المحـــاولات المعاصـــرة تـــأثيرًا؛ تتمثـــل فـــي كتـــاب بـــوث: "الفهـــم النقـــدي" "Critical Understanding"، وكتاب سكولز: "القـــوة النـــصية" "Textual Power"، وكتاب: "أخلاقيات القراءة" "The Ethics Of Reading" لميلر. وثلاثة هذه الكتب من الأهمية بمكان في هذا الموضوع، رغم عدم استفاضتها في تناوله.

يؤكد بوث بحسم أن مشروعه الشامل -"التعددية النقدية"- يعتمد على ثـــلاث قيم أساسية إلزامية؛ هي الفهم والعدالة والحيوية. ويتحقق الفهم- فيما يرى بـــوث - عندما يتمكن الناقد من إعادة بناء نص غيره؛ بحيث يدرك غيره هذا أن النص قـــد أعيد بناؤه. ويتطلب هذا النشاط استسلامًا ذاتيًا. وتتحقق العدالة عندما يُمنح كل ناقد يسكن في جمهورية الآداب حقه، وفق معيار أو قانون محدد؛ مشتركًا كان أو عامًا. وتشير الحيوية إلى ما يحدثه عمل النقد من رفاهية معززة في مجتمع النقاد؛ لذلك، لا يجد بوث أدنى غضاضة في إدانة أي نقد يضحّي بالفهم أو العدالـــة أو الحيويـــة تحت أي مسمى كان. ويؤكد بوث بصورة جلية أن "النصوص التي يقـــدمها عديـــد من المؤلفين سوف تستعْبِدنا إذا ما انصعنا لرغباتهم" (٢٧٢). ومن ثَم، يوصي بوث بممارسة مهمة هي ممارسة "التمثّل"(*)، أو بمعنى آخر ممارسة فعل الاستنكار، أو الهجوم، أو التصحيح، أو الإدانة الذاتية. وهذه الممارسة هـــي جـــوهر المـــساءلة. ويتبلور الشرط المسبق الوحيد للتمثُّل- باصطلاح بوث - في أن يتأسس ذلك التمثُّل

(*) ما يعنيه بوث بهذه الممارسة - على وجه الدقة - مزيج من الاستيعاب المستقـــصى والفهـــم الفاحص، يفضى بدوره لتعميق فعل المساءلة، تلك المساءلة التى يؤكد لينتش مرارًا أنها لُـــب النقد الثقافى ما بعد البنيوى وغايته؛ ومن ثم تأتى أهمية استلهام مشروع بوث فى هذا السياق. (المترجم)

على فهم. وفي النهاية، يهدف مشروع بوث إلى الحد من المعاندة والاعتداد بالذات والعنف والفهم الخاطئ الذي يحدث داخل مجتمع النقاد الأدبيين. "فحيثما غاب الفهم، صارت حياتنا في خطر؛ وحيثما تحقق الفهم، باتت حياتنا بمأمن" (349).

ويواجه مشروع بوث عدة مشكلات؛ أولاها: عدم اهتمامه بكون "التمثل" معيارًا لا تتسق عرقيته، وتمييزه الجنساني، وتحيُّزه الطبقي مع قيم العدالة الاجتماعية والحيوية والفهم. وثانيتها: أنه يرى الفهم على أنه "قاعدة عالمية" لا تتوافق مع الأنشطة المتباينة للجماعات التفسيرية المتنافسة. وثالثتها: أنه يربط الفهم بوجود القصدية النصية. وتتوسل هذه المحاولة- الهادفة لتحديد دور المعنى- باللعبة التأويلية؛ مما يحدّ ابتداء من الغموض الذي قد يؤثر على مدى الفهم. ورابعتها: أنه دشن ميثاقه الأخلاقي للنقد، معتقدًا - على نحو غريب - أن "من الأهمية بمكان - بالنسبة لهذه المساءلة - أن نستمد قيمنا من داخل مشروع النقد ذاته حتى لا نضطر في النهاية للجوء إلى أي معيار أخلاقي غير تلك المعايير الأخلاقية النابعة من رغبتنا المشتركة في النقد الجيد"(٢٢٨n). وتكشف هذه النسخة الفضفاضة من النقد "الذاتي" الطبيعة الاستدلالية والمثالية التي تميزت بها جهود بوث. وفي الواقع، لا يعتد بوث بالقوالب والقيم المؤسسية للنقد الأدبي. ويصدر هذا التجنُّب للأساليب الاستقرائية عن تصور بوث - العجيب - للموقع الحالي للنقد الأكاديمي على أنه ساحة معركة ضارية يفضّل تجنّبها. كما يجب - بحسب بوث - ألا تتغلغل القيم الاجتماعية في القيم النقدية.

وتتجسَّد إحدى المحاولات ما بعد البنيوية لصياغة مشروع أخلاقي واضح للنقد في كتاب سكولز "القوة النصية" "Textual Power"؛ وهو الكتاب الذي حصد جائزة من جمعية اللغات الحديثة، وأخرى من المجلس القومي لمعلمي اللغة الإنجليزية، بالإضافة إلى ما حظي به من إعجاب بين أوساط المفكرين الأدبيين الأكاديميين. ويحدد سكولز، في هذا الكتاب، ثلاث مهارات مترابطة، تشكّل في مجملها الكفاءة النقدية؛ وتتبلور هذه المهارات الثلاث في القراءة، والتفسير، والنقد.

أما القراءة، فتنضوي على استكشاف المعنى بناءً على الإلمام بالقوانين العامة والسياقات الأدبية التاريخية. ويأتي التفسير عندما تفشل القراءة؛ أي عند غموض الصورة أو الفقرة على سبيل المثال، أو عند بداية تجلي مستوى مستتر نسبيًا من المعنى. وعادةً ما يُستعان بالتفسير لزيادة في النص أو لقصور لدى القارئ. وفي حين أن القراءة تحدث في عالم الملفوظ، يحدث التفسير في عالم الضمني، أو غير الملفوظ، أو المستتر. وفي الوقت الذي يُعنَى فيه النقد تقليديًا بتقييم النصوص بصورة حكيمة، وتحديد مدى وفائها بالتوقّعات العامة أو المعايير الثقافية، فإنه ينطوي، عند سكولز، على مساءلة الرموز أو الموضوعات الأدبية على وجه التحديد، وذلك عندما تكشف إحدى المناصرات لحقوق المرأة عن صورة متكررة كارهة للنساء في نص أو تقليد على سبيل المثال. ومن أبجديات النقد وجود اهتمامات وقيم جماعية أو طبقية أو كليهما في مقابل الاهتمامات والقيم الأخرى التي يظهرها النص. ويرى سكولز أن "النقد دائمًا ما يتم نيابة عن مجموعة"(٢٤). ويؤدي النقد عند سكولز في نهاية المطاف - شأنه شأن "التمثُّل" عند بوث- إلى نشاط أخلاقي سياسي يعزز الحياة من خلال الإنكار الصريح. وهذا عين المساءلة. ويدعو سكولز، بصورة مباشرة، إلى وضع حد للتقليد الشكلي المتمثل في النقد "المجرد"، "غير الأخلاقي"، "غير المرتبط بأيديولوجيا معينة". "إن الفكرة الأساسية في رأيي تتمثل في أنه يجب علينا أن نفتح الطريق بين النص الأدبي واللفظي والنص الاجتماعي الذي نعيش فيه. ولا يمكن أن يتأتّى ذلك إلا من خلال كسر الحواجز المحكَمة التي تغلِّف النص الأدبي الذي يعد إرثًا من تراث الحداثة والتأويل النقدي الجديد- حتى نعود مرة أخرى إلى وظيفتنا الصحيحة بوصفنا معلمين"(٢٤).

وقد وضع سكولز مبدأ أساسيًا للنقد الثقافي ما بعد البنيوي مؤداه أن النص دائمًا ما يكون نصًا اجتماعيًا؛ ذلك أن القوانين والأعراف اللغوية والاجتماعية

والأدبية المتجسدة في اللغة- أو التي تكونها اللغة- تضفي على النصوص هيئة وصبغةً ما. فالنصوص تأتي في أعقاب اللغات والتقاليد المجتمعية. وتخفي جماليات أيديولوجيا الشكلية هذه النظم الجذرية، وتجرد الأدب من السياقات التاريخية والاجتماعية. ويفضي ذلك بالتأكيد إلى تقليص نطاق الأدب وخصخصة النقد التي حاربها سكولز بوعي ذاتي؛ حين قدم النقد على أنه مساءلة طبقية أو جماعية. وبالطريقة نفسها التي يرتبط بها النص ارتباطًا وثيقًا بالكيان الاجتماعي، يستمد كذلك النقد جذوره من المجتمع. فالجماليات ليست بمعزل عن الأخلاق أو السياسة. وبالتالي، فإن مهمة الدراسة الأدبية لا تتمثل فقط في الفحص الجمالي سعيًا إلى التنقيح والصقل؛ بل تتجاوزه إلى التحليل الثقافي بغية الفهم الاجتماعي والتحرر البشري.

ومن بين نقاط الضعف التي تعتري مشروع سكولز؛ إشارته – في مغالطة واضحة- إلى حدوث القراءة والتفسير والنقد في مناطق ثلاث مختلفة، وإلى اقتضاء القراءة والتفسير والنقد عمليات ثلاث متنوعة. ويبقى جليًا أن إدراك سكولز يتجاوز إشارته هذه، ولكنه انزلق في الفهم الخاطئ؛ تحت سطوة السياق الشامل للبيداغوجيا. وقد كان من غير الحكمة أن يطلق سكولز العنان للبيداغوجيا دون ضابط، على النحو الذي تشوه فيه رغبته القوية في الوصول إلى بيداغوجيا عملية الأمور ومنهجيتها هكذا. وبالإضافة إلى ذلك، لا يجب التغاضي عن احتمالية أن تؤدي "تربوية" النقد والنظرية إلى الحد من الدراسة الثقافية أو إضعافها كما هي الحال بصورة كبيرة في كتاب سكولز "القوة النصية" "Textual Power". أريد أن أقول إن الأخلاق والسياسة لا تظهران ببساطة خلال الثواني الختامية من عمل النقد؛ إذ إنه في الوقت الذي يتم التعامل فيه مع الخطاب، تكون قيم القراء واهتماماتهم بالنصوص والمجتمعات حاضرة وفعالة. لذا فمن الممكن تمامًا أن

أشرع أنا - أو أن تشرع أنت- في مساءلة رواية طويلة بعد قراءة الفقرة الأولى منها فقط، رغم أننا لم ننته من قراءتها بعد. ونحن بوصفنا قراءً، لا نتدرج من النشاط اللغوي إلى الجمالي إلى الأخلاقي إلى السياسي تصاعديًا بطريقة تراتبية هكذا؛ ذلك أن الأخلاق والسياسة يشكلان منذ الوهلة الأولى جزءًا لا يتجزأ عن عملية النقد رغم ما يقترحه كل من سكولز وبوث.

ويجب أن يكون الجانب الآخر المنطقي للمقولة ما بعد البنيوية -التي مؤداها أن "النص دائمًا ما يكون نصًا اجتماعيًا"- شيئًا من قبيل "النقد في جوهره نقد أخلاقي"، وهو اقتراح أبرزه ميلر في كتاب: "أخلاقيات القـراءة" " The Ethics Of Reading". وتتبلور فرضية ميلر ما بعد البنيوية - باختصار- في أن اللغة هي أساس الوجود بصورة حتمية؛ ومن ثَمَّ تشكل القراءة نشاطًا إنسانيًا عقليًا. ومع ذلك، تكون هذه القراءة "حقيقية" أو "جيدة" فقط عندما تقبل كلاً من ضرورة الانتقال من النواحي "النصية" إلى النواحي "غير النصية" واستحالة ذلك الانتقال (المتناقض) في الآن نفسه. فنحن نراوح بين "الاختلاف" و"الإرجاء" فقط من خلال اللغة والقراءة المتصلتين بواقع خارجي. فكما تنطوي العلاقة بين اللغة والواقع على تحوُّل أو انتقال لا مناص منهما، تتطلب كذلك العلاقة بين القراءة والنص انحرافًا لا محيص عنه. وهذا ما يطلق عليه ميلر "قانون أخلاقيات القراءة" الذي يعتبره ضرورة لغوية أساسية، وليست وجودية أو معرفية أو مثالية أو أخلاقية.

ومن المحال الفكاك من أسر اللغة عن طريق اللغة ذاتها؛ ذلك أن كل شيء نصل إليه ويبدو للوهلة الأولى أنه لا يرتبط باللغة، كالإحساس والإدراك على سبيل المثال، يتضح لاحقًا أنه أوثق ما يكون ارتباطًا باللغة. وما دمت على قيد الحياة فهذا معناه أن عليك أن تقرأ، أو بالأحرى أن تتجرع فشل القراءة مرارًا وتكرارًا، *وذلك قدَرٌ من أقدار الإنسان. فنحن نعمل بجد محاولين إنجاز المهمة المستحيلة*

المتمثلة في القراءة من اللحظة التي نولد فيها حتى اللحظة التي نموت فيها... وكل قراءة نقوم بها تكون، بالمعنى الدقيق للكلمة، بمثابة نشاط أخلاقي؛ بمعنى أنها يجب أن تتم، بفعل ضرورة قوية، كرد فعل لحاجة في غاية الأهمية؛ بمعنى أن القارئ يجب أن يتحمل المسؤولية عنها وعن عواقبها في المحيط الشخصي والاجتماعي والسياسي (٥٩).

وثمة قضية مزدوجة تجعل القراءة مسألة أخلاقية عند ميلر؛ أولاً: تقتضي اللغة منا محاولة تفسيرها. وثانيًا: يكون للتفسيرات الجريئة، رغم كونها منحرفة بطبيعتها، عواقب نتحمل مسؤوليتها نحن القراء. ومن ثَمَّ يعد النقد بالضرورة نشاطًا أخلاقيًا. فالقراء هم الوكلاء المسؤولون أمام منصّة الضرورة اللغوية.

ورغم تأكيد ميلر على أن النقد يعد نشاطًا ثقافيًا، توجد جملة من المشاكل الخطيرة التي تواجه هذا المسعى. يرى ميلر- في الصفحة الافتتاحية من فصله الأول- أنه "توجد لحظة أخلاقية ضرورية في فعل القراءة بالتحديد؛ لحظة لاإدراكية ولاسياسية ولااجتماعية ولاشخصية؛ بل أخلاقية خالصة في حد ذاتها"(١). هذه اللحظة من "الأخلاقية" المحضة أو التامة- التي لم تلوثها المصالح الذاتية، أو التحيّزات الشخصية، أو التأثيرات الاجتماعية، أو القيم السياسية، أو الافتراضات المعرفية المسبقة- ما هي إلا محض خيال. فما المنطقة الزمنية الموجودة فيها؟ هل تأتي قبل اللحظة المعرفية؟ أم بعدها؟ وماذا عن اللحظات الاجتماعية والسياسية؟ من المفترض أن كل هذه الأمور ثانوية ومتأخرة ومكمّلة؛ إذ تأتي اللغة وقانونها في البداية، ثم بعد ذلك القراءة الخاطئة ونتائجها الأخلاقية. ومن ثَمَّ تأتي هذه الأمور الاجتماعية والنفسية والسياسية. بالتأكيد، لا ينظر ميلر إلى كل ذلك. وينخرط الناس بالفعل في السياقات النفسية والاجتماعية والسياسية في وقت تعلمهم "القراءة". وبالإضافة إلى ذلك، تعد "اللغات" التي يقرأها الناس بمثابة

بنى وسجلات اجتماعية في حد ذاتها. لذلك فاللحظة ما قبل الاجتماعية، ومـــا قبـــل النفسية، وما قبل السياسية للتفاعل الأخلاقي اللغوي مع النص ما هي إلا اخـــتلاق. ويؤدي هذا الخيال بصورة كبيرة إلى تجريد القراءة مـــن الـــصبغة الاجتماعيـــة، والسياسية، والشخصية. فالقراءة هنا نشاط غير شخصي، وغير سياســـي، وغيـــر اجتماعي، إلا أن له - رغم ذلك - عواقب اجتماعية وشخصية تـــأتي فقـــط بعـــد الحقيقة. فلماذا يطرح ميلر هذا الخيال؟

من الأولويات غير المعلنة لمشروع ميلر في كتابـــه "أخلاقيـــات القـــراءة" "The Ethics Of Reading" إنقاذ الأدب من ذلك العـــدد المتزايـــد مـــن المـــدافعين الليبراليين واليساريين عن "الخطاب"، الذين يرونه ظاهرة أو مؤســـسة اجتماعيـــة. ولك أن تلاحظ المسار الذي اتبعه ميلر في الفقرة المعقّدة التالية:

"تؤدي اللحظة الأخلاقية في القراءة إلى فعـــل. وتتـــداخل مـــع المجـــالات الاجتماعية والمؤسسية والسياسية؛ فتتخلل - مثلا- ما يقوله المعلم في قاعة الدرس أو ما يكتبه الناقد. بالقطع، دائمًا ما يتشابك السياسي والأخلاقي تشابكًا وثيقًا، ولكن الفعل الأخلاقي الذي تحدّده - بالكامل- الاعتبارات أو المسؤوليات السياسية لا يعد أخلاقيًّا؛ بل يمكن أن يقال عنه بمعنى ما إنه غير أخلاقي. ويمكن أن يقال الـــشيء نفسه عن الحالات التي يصبح فيها الأخلاقي الواضح تابعًا للمعرفي لفعل مـــا مـــن أفعال الإدراك. وإذا كان لا بد من أن يكون شيء ما بمثابة لحظـــة أخلاقيـــة فـــي القراءة أو التعليم أو الكتابة عن الأدب، وجب أن يكون هذا الشيء فريدًا من نوعه، وأن يكون بحد ذاته مصدرًا للأفعال السياسية أو المعرفية وليس تابعًا لها. ويجـــب ألا يكون تدفق القوة في اتجاه واحد؛ ذلك أنه يجب أن يكون هنـــاك تـــدفُّق للقـــوة الأدائية من العملية اللغوية التي ينطوي عليها فعل القراءة إلى مجـــالات المعرفـــة والسياسة والتاريخ. ويجب أن يكون الأدب بطريقة ما سببًا (فعلا) وليس مجرد أثر

(رد فعل)، إذا كانت دراسة الأدب ستختلف عن الدراسة العادية نسبيًا لأحد للظواهر الجانبية للمجتمع. (٤-٥)

يضع ميلر صراحةً - في هذه الفقرة الكاشفة- اللغويات والأخلاقيات في مقابل نظرية المعرفة وعلم الاجتماع والسياسة والتاريخ والمؤسسات الاجتماعية. إذ يصور مسلك - أو أسلوب فهم - الأدب على أنه أثر لا يُعتَدُّ به، وليس سببًا. فاللغة والأدب لا يمكن أن يكونا ظاهرتين ثانويتين تابعتين أو ظاهرتين جانبيتين دون أن يتّسما بالهشاشة أو انعدام الأهمية. وبحسب وصف ميلر، يجب أن تكون اللحظة الأخلاقية للقراءة فعلا فطريًا وخاصًا، ويجب أن تكون عملا فرديًا ومخصصًا، وأن تكون مهمة اجتماعية قبلية فريدة من نوعها. ويجب أن ينتج عنها تدفق للقوة يفضي إلى أفعال ونتائج اجتماعية. وعندما تدخل القراءة إلى الحجرة الدراسية أو المجلة، تصبح، من وجهة نظر ميلر، نقدًا، أي نشاطًا عامًا متشابكًا مع السياسة والتاريخ والمعرفة والمؤسسات الاجتماعية والأخلاقيات. فالقراءة في حد ذاتها افتتاحية وخاصة وقوية، في حين أن النقد اجتماعي وعام وضعيف نسبيًا. ويشكل هذا الهيكل الكامل للفكر عند ميلر بنية قائمة على سلسلة من "الشرطيات". ومن الواضح أن ما يحفز ميلر هنا هو التهديد المتزايد لأولوية الأدب في الثقافة، بالإضافة إلى التخصص.

ومن اللافت للنظر أن ميلر يعتمد في تكوين نظريته -عن اللحظة الأخلاقية في القراءة - على المنطق الكلاسي "للسبب والأثر" (للفعل ورد الفعل). ويقتضي هذا المنطق أن يسبق شيءٌ ما شيئًا آخر، كما يتطلب وجود أولوية لشيء على آخر. ألن يكون "التفاعل المتبادل" للجدلية أكثر منطقية في هذه الحالة؟ ولماذا لا نقول، مثلا، تعتمد قراءة النصوص على تقاليد لغوية واجتماعية وأدبية معينة، وأنها هي السبيل الذي نتعلم من خلاله هذه الرموز؟ ولأن اللغة - أولا وآخرًا- مشتركة؛

فدائمًا ما يعد النص نصًّا اجتماعيًّا. ويعد هذا المعنى أحد المعاني الضمنية لمفهوم سوسير القوي للغة. وتعد القراءة، رغم أنها مفسرة، عبارة عن عملية لغوية اجتماعية، وليست فعلا لغويًّا خاصًّا. ويخضع الأدب والنقد - فيما يرى ميلر- للخصخصة والتجريد من اجتماعيتهما، لكن يحافظ على هذا الاستئصال وذاك التحنيط بثمن باهظ؛ إذ لن يضيع سوى القليل إذا صبغنا النص الأدبي وفسرناه على أنه ظاهرة اجتماعية متشابكة مع علم اللغة، ونظرية المعرفة، والأخلاق، والاقتصاد، والسياسة، والتاريخ؛ أي مع نظم العقل.. ويمكن أن يُمنح كل مجال من هذه المجالات أو التخصصات استقلالية وخصوصية بالقدر المأمول، دون تقديم مجال منهم على حساب المجالات الأخرى. فلا تتطلب مسابقة المواهب فائزًا. ويبدو أن ميلر قد نسي أن تفكيك الأولوية سيؤدي هنا إلى تعددية لامعقولة.

وقد طرح عديد من التساؤلات إبان الستينيات - وما تلاها من تبلور قوة حركة السود، والنسوية، واليسار الجديد، وفي ظل انهيار الهيمنة الشكلية المعاصرة- حول بعض أنماط الإقصاء الطويلة الأمد. وكما كانت الأوضاع الاقتصادية والسياسية للسود، والنساء، والفقراء موضع جدل شديد، كانت كذلك المساءلات اللاذعة المختلفة التي وُجِّهت ضد استجابات القراء على سبيل المثال، والنقد غير الجوهري، والارتباطات الأخلاقية السياسية التي تم التشكُّك بها فعليًّا. تنطوي الالتزامات الرئيسة للنقد - بحسب الشكلانيين- على تفسير البنية والنسيج الأدبي وتقييمهما. وقد أثنى النقاد على تقييم نقاط القوة أو الضعف الموجودة في المواد الموضوعاتية بصورة فعالة. واقتصرت مهمّتهم على احترام السمات الجمالية والإعجاب بها وتبجيلها. وكانت ممارسة المساءلة مستهجنة بادئ الأمر، ثم شيئًا فشيئًا صارت جزءًا مقبولا ومستحسنًا من النقد الأدبي الأكاديمي بعد ذلك، عندما شرع عديد من التحديات في مجابهة النموذج النقدي الجديد في الستينيات وما

تلاها. ويشهد تصور "بوث" للتمثُّل ومفهوم "سكولز" للنقد الخاص على هذا التحول. فالتقييم والتفسير ليسا كافيين.

ومن المثير للاهتمام أن تتأثر الصلة الواضحة بين النقد والأخلاق والسياسة دائمًا بالسياقات الاجتماعية للبيداغوجيا والمهنية. وقد تجلى هذا النمط في عمل بوث وسكولز. ورغم ذلك، يصور ميلر، من جانبه، القراءة على أنها نشاط شخصي خاص؛ الأمر الذي يفسر، جزئيًا، سبب وجود تحفُّظات تحرّرية خيالية على منظوره للنقد الأدبي. ويرى ميلر أن قيم الجماعة واهتماماتها ليست على المحك كما يراها بوث وسكولز الملتزمان علانية بأهداف أخلاقية سياسية من قبيل الفهم والحرية والعدالة. ولأن ميلر يعتقد أن القراءة التفسيرية محكوم عليها سلفًا -وبشكل قاطع- بأن تصبح قراءة خاطئة، فإنه يبدو كما لو كان ما بعد بنيوي محافظ يؤمن بالسلطة المتداعية للإنسانية. ويتجسد الانحطاط الذي تشهده اللغة -والذي يُولِّد بالضرورة انحرافًا وخطأ وتضليلا- في الوضع التعيس الذي تعيشه البشرية. وبحسب بوث وسكولز، يمكن التغلب على الفهم الخاطئ؛ لأنه يحدث بين الناس. أما بحسب ميلر، فلا توجد إساءة قراءة قابلة للنسيان؛ لأنها تؤثر بالسلب على علاقة الأشخاص الأساسية باللغة. وفي هذا السياق، من الواضح أن الانشغال بالبيداغوجيا أو المجتمع المهني ليس له معنى يذكر.

في النهاية، أود أن أختتم هذه المناقشة طارحًا أربع نقاط عامة تتعلق بالنقد الثقافي والسياسات الأخلاقية. أولاها: أنه من المضلل وصف النقد بأنه نشاط ينضوي على لحظات أو مراحل أخلاقية وسياسية مختلفة. فالعلاقات بين الأخلاق والسياسة والنقد متشابكة ومعقدة للغاية، وليست بهذا القدر من البساطة التحليلية الزائفة. ويجب أن تُناقش الصلات المعقدة، خصوصًا الموجودة بين القيم والاهتمامات، وبين القيم والاهتمامات الأخلاقية، والسياسية، والاجتماعية،

والجمالية، والاقتصادية، والدينية، كما يجب أن تُستكشف بدلا من إهمالها أو تبسيطها؛ ذلك أن نظم العقل حتمية ومفيدة للتحليل الثقافي. وثانيتها: أن النقد المعاصر الذي يتجاهل القضايا المتعلقة بالعرقية والجنسانية والطبقية – أو يحد منها ويهون من شأنها – لا يعد كافيًا على الإطلاق؛ نظرًا لوضعها العالمي. وثالثتها: أنه في الوقت الذي أصبحت فيه المساءلة – التي تأخذ شكل الاستجواب والمقاومة والرفض– ممارسة نقدية مقبولة في الأوساط الأكاديمية الأدبية، إلا أنها ما تزال يُنظر إليها بصورة كبيرة على أنها انتهاك فاضح للقيم الشعرية والجمالية. فما يزال الحلم القديم – المتمثّل في توخّي تفسير جمالي محض نزيه غير مرتبط بأيديولوجيا معينة، واعتباره نمطًا مفضلا للنقد– يراود العديد اليوم في أماكن كثيرة؛ بما يشكّل تحديًا مستمرًّا لممارسة النقد الثقافي. ورابعتها: أن اشتغال المساءلة الثقافية –وأكرر هنا ليكون الأمر أكثر تنظيمًا– يقتضي القيام بتحليلات نصّية ومؤسسية –لا مواربة فيها– للقيم والممارسات والفئات والصور المستقبَلة، والتعمق في الأسباب والأعراف والنتائج اللغوية والمعرفية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والسياسية والأخلاقية والجمالية؛ ذلك أنه عندما يتعلق الأمر بالنواحي الثقافية، فدائمًا ما يجد المرء نفسه وسط تشابكات نظم العقل (أو اللاعقل).

***

الفصل الثاني

إجازة (وحظر) الخطاب الأدبي

تتصف المناقشات المعاصرة في الأوساط الأكاديمية الأدبيـــة، فيمـــا يتعلـــق بالأدوار والمهام التي يضطلع بها "المؤلف"، بتاريخٍ غايةً في التعقيد، يضم عددًا من أصحاب الرأي المعارض، من بينهم "ويمسات" و"بيردزلي" و"هيـــرش" و"بوليـــت" و"بارت" و"فوكو" و"بلوم" و"جيلبرت" و"جوبار"، هذا إلى جانب مجموعة كبيرة مـــن أصحاب النظريات، ممن لا يتسع المقام لذكرهم، وهم الأقل جدلا وتأثيرًا. وإننـــي لأود تحليل اتجاهات المناقشة الأساسية، بدلا من إيجاز مجال الاستقـــصاء محـــل المناقشة؛ بغرض طرح صياغات التأليف الأدبي، بما يتماشى مع مـــشروع النقـــد الثقافي ما بعد البنيوي. يعزز هذا الفصل الحجة القائلة بأن "المؤلف" يُصوّر أفضل تصويرٍ عند اعتباره شخصية عامة وخاصة، تلك الحجة التي تعمل كبـــديل لـــنظم العقل، مع ربط الخطاب الأدبي بـــالنص الاجتمـــاعي. وبوصـــفه نقطـــة التقـــاء سسيوتاريخي، ومتحدثًا شموليًا باسم عدّة مصالح وقيم، واعية ولاواعيـــة، أرى أن "المؤلف" ينفتح بالخطاب الأدبي على التحليل الثقافي والمساءلة الثقافية.

المؤلفون بين العام والخاص

يؤكد "ويمسات" و"بيردزلي" وجود الخطاب الأدبي ضمن النطاق العـــام؛ إذ تُوجِد الاستفسارات حول نشأته التكهنات والاستقصاءات غير الأدبية، من الناحيـــة التاريخية والنفسية. إن ما يقصده المؤلف الخاص شخصيًا لا يتوافر كمعيار للحكـــم

على نجاح العمل الأدبي أو لا يُرغب فيه" (٣). ولتطبيق هذه القاعدة الصارمة على الشعر الغنائي، بوصفه نوعًا أدبيًا يبدو أنه مناسبٌ لمواجهة موقفهم، فإنهم يتبعون النظرية التعويضية للأشخاص – أي فكرة كون كل قصيدة غنائية بيانًا لمتحدث مجرد، وليس مؤلفًا. ويبلغ الاتجاه العام ذروته في القول التالي: "هناك حياة كاملة من الخبرات الحسيّة والعقلية وراء كل قصيدة، بل قد تكون السبب فيها، لكن لا يمكن أن توجد في التكوين الشفهي والفكري، الذي هو القصيدة، ولا تحتاج له. وبخصوص أهداف خبرتنا المتشعبة كافةً، وبالنسبة لكل وحدة، فهناك نشاطٌ عقليٌ، يقطع الجذور ويذيب السياق" (١٢٠). ويكون تأثير تصوُّر كل خطاب أدبي تصوُّرًا منفصلا، ليس فقط عن المؤلف ولكن عن الحياة كاملةً، هو جعله قطعة فنية مستقلة ومنفتحة على التحليل والتقييم من منظور جمالي "محض"– وهذا هو هدف التحليل الشكلاني.

من الواضح أن "ويمسات" و"بيردزلي" يسعيان لإبعاد النقد الأدبي عن الدراسات المصدرية والاستقصاء البيوجرافي وتاريخ الأفكار. وتعد أداتهم الرئيسة لهذه العملية هي التطبيق أحادي الغاية للمغالطة التكوينية – أي الخطأ الشائع بشأن الخلط بين الظاهرة وأسبابها. ومع فصل النص الأدبي عن نظُمه الأساسية، فإنهم يضعونه في مكانة عامة، حيث تُكتسب هذه المكانة عبر إنكار الأسس والأسباب والأصول الاجتماعية التاريخية. وبالنظر إلى مستوى تفسير الخطاب الشعري باعتباره خطابًا عامًّا، وبمقدور ويمسات وبيردزلي تجنُّب الاستفسارات النفسية والاجتماعية والتاريخية. ويُستقصى تاريخ الأدب عندما يحدّون من مدى التلميحات الموضحة في مناقشة الأرض اليباب The Wasted Land لإليوت، تبعًا للارتباط التفسيري والسلامة البنيوية في النصوص الفردية. وليس مستغربًا أن يُحوّل النوع الأدبي الأكثر صعوبة لعمليات الإقصاء، أي القصيدة الغنائية، إلى شكل درامي خاص،

وهو مناجاة العامة، بل إنه يُشوّه إليه. ولو استلزم التغيير إعادة صياغة القصيدة الغنائية كملحمة، وليست شكلا دراميًّا، لكانت النتيجة هي إعادة ربط المتحدث بالمجتمع – وهي نتيجة غير مرغوبة. تتحدث اتجاهات "ويمسات" و"بيردزلي" المختلفة عن التطهير الزاهد للخطاب الأدبي وروحانيته؛ نظرًا لابتعاده كثيرًا عن "الحياة الكاملة". ويبقى لنا المؤلف الذي قضى نحبه من أجل الأغراض العمليّة كافة.

يمكن صياغة نتاج تنظير "ويمسات" و"بيردزلي" للنقد كتساؤل حتمي وجمالي؛ حيث يلزم أن تقل علاقته بعلم النفس أو علم الاجتماع أو التاريخ أو البيوجرافيا أو الاقتصاد أو السياسة أو الأخلاق أو أي أمور أخرى "خارجية"، أو تنعدم بأي منها. ومن ثم، يأوّل الإنتاج الأدبي بأكمله، خصوصًا عند وجوده ضمن التكوين الاجتماعي، على أنه صعب المنال وغير ذي صلة. ويتسم الجمال والمتعة بالاستقلالية، على المستوى الفني. ومن خلال القمع البرنامجي لأنظمة الخطاب الأدبي الأساسية، يمهّد هذا التنظير لعودة ما قُمع، والذي يأتي عند وصف "ويمسات" و"بيردزلي" لما يجب أن تستخدمه الأدلة "الجوهرية" استخدامًا صحيحًا في التفسير النقدي: "يُكتشف هذا من خلال دلالة القصيدة وتراكيبها النحوية، وذلك عبر معرفتنا المعهودة باللغة والنحو والقواميس وجميع الأدبيات التي تمثل أساس القواميس، وعمومًا، من خلال كل ما يشكّل اللغة والثقافة"(١٠). هنا، يشير قيام التناص – الذى هو بمثابة أرشيف – إلى العودة اللاشعورية والسريّة للنص الاجتماعي. ورغم تصوير الكفاءة اللغوية تصويرًا مختزلا كمجرد ملحق للتقدير الجمالي، تمثل الكفاءة اللغوية وسيلة أرشيفية لا غنى عنها للإنتاج والاستهلاك على المستوى الأدبي. ويعتمد الإبداع والنقد الأدبيان على الخطاب الثقافي، في حين تكون نُظم العقل حتميةً.

وباستخدام مصطلحات "سوسير"، يمكن القول إن "ويمسات" و"بيردزلي" يعودان بالكلام إلى اللغة، غير عامدَين، بمعنى تقليل التأكيد على الخطاب فردي التأليف لصالح التأكيد اللاواعي على الخطاب الجماعي المصوّر كأرشيف ثقافي. لذا، فإن عمومية الأدب لا تُعزى إلى غياب المؤلف، لكن إلى وجود النص الاجتماعي. والخطاب، في حد ذاته، هو ما يشكّل حياة المجتمع اللغوي. من ثم، تتشابك الجماليات حتمًا مع الاقتصاد والسياسة والأخلاق والتاريخ والمجتمع. ولأنه بنية ثقافية متداخلة مع الخطاب المجتمعي، لا يخلو الخطاب الأدبي من الأصول والمصالح والقيم ذات الصلة والمطروحة للمساءلة، فضلا عن التفسير والتقييم. هنا، نرى صحة ادعاء "ويمسات" و"بيردزلي" أحيانًا حيال الأسباب الخاطئة: يعمل حظر المؤلف شكليًّا على إعادة النص الاجتماعي، وليس تجسيد الخطاب الأدبي المستقل.

يناقش "هيرش" جدوى "المؤلف" خلال الفهم النقدي، مقابل "ويمسات" و"بيردزلي" وغيرهما من النقاد الشكليين متشابهي الآراء. يُصوّر بعث المؤلف الصريح هذا كجدال ضد الاستقلال النقدي والمذاهب النسبية والتاريخية والفردية والفوضوية، أي يقدم "هيرش" عمله واعيًا ضمن السياق الواسع للسياسة الثقافية المحافظة. لكنه لا يرى "المؤلف" المولود مجددًا كشخصية تاريخية معروفة من خلال الاستقصاء الذاتي والنفسي، كبناء منطقي، ناتج عن الاستنباط القائم على مبادئ الاحتمالية والملاءمة والقبول. كما يميّز "هيرش" بين ما يسمى بمواقف المؤلف الخاصة والعامة تمييزًا حاسمًا؛ حيث "لا يمثل النص، بأي حال، مواقف المؤلف الشخصية"، (٢٤١) وتكون "خبرات المؤلف الخاصة غير ذات صلة". (٢٤٣) ورغم مشاركة "هيرش" شكوك "ويمسات" و"بيردزلي"، بشأن المثالية الذاتية، يصرّ "هيرش" على ربط "المقصد" بالتأويل الأدبي الذي لا يمكنه الاستغناء

عنه. غير أن "المقصد" معناه "الوعي" الظاهراتي، وليس الغرض المعنيّ. ولمعرفة وعي المؤلف العام أو مقصده، يتعين على الناقد إعادة بناء "أفـق" المؤلـف الـذى يتكوّن من نظام موحّد ومتماسك من التوقعـات والمعـايير والحـدود والنمـاذج والاحتمالات المشتركة مع ثقافة المؤلف. من ثم، تتعلق مهمة التفـسير باسـتنتاج "المعنى المقصود" للمؤلف ضمن السياقات المحددة لقيود النوع الأدبي والاتفاقـات الاجتماعية والأدبية، وجميعها يشكّل جزءًا من الأفق التاريخي. وينتهي الاستقصاء التفسيري بتنقية المعنى التأليفي المحتمل اسـتقراره وتحديـده وقابليتـه للتكـرار "عمدًا". وفي حال وجود نص مجهول، يجب على الشارح افتراض قبـول الأفـق وعمومية المؤلف.

يفصل مفهوم الأفق لدى "هيرش"، جزئيًا، بين الحياة والاستقـصاء النقـدي لأصحاب المذهب الشكلاني. ويكون الأفق، مثله في ذلك مثل المؤلف، هو إعـادة للتكوين التاريخي الذي يعيد نظم العقل جزئيًا من خلال تشكيل الخطـاب الأدبـي تشكيلا عامًا. غير أن عودة العالم فسّرها "هيرش" على أنها شديدة التقييد وضـيقة التفسير. بدايةً، يجب أن يواجه الأفق المهاري اختبارات القبول الصارمة، المستندة إلى افتراض كون التشكيل الاجتماعي للمؤلف نظامًا متماسكًا وموحّدًا، وهذا غيـر مقبول. المرجّح أن يكون لأي مجتمع جبهات متعددة لمعارضة الثقافـة الـسائدة. والواضح أن العديد من الشخصيات والقوى الهامشية لا تندرج ضمن أفق "هيرش". وبالإضافة إلى ذلك، دائمًا ما تُظهر الطبقات الثقافية المختلفة مراحل التطوُّر غيـر المتكافئة. فمثلا، توجد عوامل العبودية والإقطاعية جنبًا إلى جنـب مـع مظـاهر الاشتراكية في الأنظمة الديموقراطية الرأسمالية التكنولوجية المتقدمة. كما نجد فـي فنون اليوم مجالات واسعة للتعبير، التي تعمل بوضوح مع المبادئ التليدة للواقعيـة الجمالية التي تتعايش مع الجهود واسعة النطاق لتوسيع مـدى أنمـاط الـسريالية الحديثة. ولا يمكن الدفاع عن فكرة الأفق التاريخي الموحّد والمتـسق والمتجـانس

نسبيًا، فهو، في حد ذاته، تصوُر جمالي قائم على مبادئ غير حقيقية للواقعية الأدبية. ويضعف هذا التأريخ الهشّ من مفهوم "هيرش" للأفق. ويكون المقياس المعياري والمحتمل للاستقصاء التاريخي الموثوق هو الاحتفاء بالوحدة والاتساق والانتظام وإزالة أوجه الانحراف والتهميش والتخريب. في هذا المشروع، يكون التجاهل مصير كثير من قوى المقاومة والمعارضة. والحقيقة أن "هيرش" يحدّ من قيمة الأفق التفسيرية، ليس من خلال مساواتها بوضع "المعطيات الثقافية" الراهن والمهيمن فحسب، بل بتقييد نقطة تركيزها تقييدًا صارمًا للمؤلفين المحددين. ومع توظيفه لمعارضة اللغة/ الكلام، يقرّ "هيرش" أن "تمييز "سوسير" يعطي الناقد الحق في رؤية النص، في معظم الحالات، على أنه كلام منفرد"(٢٣٣). لذا، تتراجع لغة المجتمع أمام المؤلف. إنه الخطاب المؤلفي، وليس النص الاجتماعي، هو ما يشغل شارح "هيرش". ونتاج هذا التنظير هو تأطير المؤلف كشخصية عامة مجرّدة وممر للثقافة السائدة.

لقد ميّز "هيرش" بين "التفسير" و"النقد" تمييزًا كاشفًا، وهذا، من وجهة نظري، هو ما يجعل مشروعه التفسيري ذا قيمة محدودة للنقد الثقافي ما بعد البنيوي. ويأتي الغرض من التفسير لاستنباط "المعنى" المؤلفي – بوصفه غاية ثابتة وموثوقة ومتكررة ومحددة. كما أن الهدف من النقد هو عزل "الدلالة" – أي الصلة بناقد الخطاب الأدبي وقيمته ومنفعته. وبحسب "هيرش"، فلا بد من وجود المعنى قبل وجود الدلالة: حيث يُضاف أحدهما إلى الآخر، ويتغير أحدهما بمرور الوقت، بينما يثبت الآخر. ولكي يعزل الناقد معنى المؤلف، فلزامًا أن يتخطى اهتماماته وقيمه وتحيُزاته ونقاطه العمياء. مع هذا التنازل والإيثار، تعتبر متطلبات التفسير خيالات تفسيرية مشكوكًا فيها. الواضح أن الثمن الواجب دفعه مقابل بعث المؤلف هو موت الناقد أو تعليق مصالح النقاد، على الأقل (وليس معرفتهم) طوال مدة العملية التفسيرية. كما ترغم عدم الواقعية الجائزة لهذا السيناريو "هيرش" على تصوُر "التفسير" ذاته كعملية من مرحلتين؛ حيث ينتقل التفسير عبر مرحلة

التعريف الشخصية والعاطفية، ثم تأتي المرحلة الذهنيـة العاكسة واللاشخصية للتفسير الملائم. "لفهم قصيدة "كيتس"، يجب على القارئ إعادة تمثيل الشكوك والأمجاد والأسرار التي تثير شعور "كيتس" بالحياة، لكن يمكن للقارئ بعدها إخضاع بنائهِ الخيالي للنظام الصارم (X)". بعبارةٍ أخرى، يسبق تحديد الناقد الممارس والتعاطف معه، وهو المنظور إليه هنا كشخصية خاصة وليست عامة، العمل التفسيري البطولي لنكران الذات الرهباني ويُوجده. لذلك، يعتمد اهتمام "هيرش" بالمعاني النصيّة ومطبوعات المؤلفين على التحديد المؤقت وغير الحقيقي لأفق الناقد، إذ يرى حاجة المهمة الأساسية للفهم النقدي إلى الاهتمام بالنصوص المهيمنة والمؤلفين النموذجيين؛ مما يؤدي إلى إبعاد عمل التقييم والمساءلة إلى مكانة ثانوية ومتدنية. ويعزز هذا المشروع، أولا وأخيرًا، كل مواقف الاهتمام والاحترام والتغافل والطاعة والإيثار – أي القيم السلطوية التي لا تناسب الاطّلاع الثقافي، بأشكاله التحريرية والتنويرية.

لم يبتعد أي مِن كبار المنظّرين الأدبيين المعاصرين ذوي التأثير أكثر من "بوليت" حيال الحديث عن احترام "المؤلف" وتواضع القارئ وتعطيل دور الناقد. ويكمن اختلافه الكبير عن أصحاب المذهب الشكلاني والتأويلي في رغبته في نزع الطابع المادي، ليس عن الحياة المحيطة فحسب، بل عن "العمل" الأدبي والناقد نفسه. وكوعيٍ بالوعي، يتضمن نقد "بوليت" نقل الكون العقلي الخاص بالمؤلف إلى المساحات الداخلية في عقل الناقد. تركز هذه الذاتية المشتركة على اتحاد العقول غير المجسّدة وإشراك الناقد في الاحتفاء بالعمل احتفاءً مشتركًا (سواء كان النص منفردًا أو عملا كاملا أو أي جزء منقول من موضوع آخر). ولأنهما مفقودان في الكون الداخلي للكيان المؤلفي، يصير العالم والنص غير واقعيين بالنسبة للناقد: "يحتاج النقد التخلُّص من العوامل الموضوعية للعمل، أو نسيانها مؤقتًا على الأقل، مع الترفُّع عن فهم الذاتية دون الموضوعية"(٦٨).

يولّد التعرُّف المتكهّن للكيان الداخلي للمؤلف الحلَّ المثالي للـنص ولـنفس القارئ. "إذن، فالقراءة هي الفعل الذي يُعدّل فيه المبدأ الذاتي الذي أُسميه الطريقـة التي لم يعد لي الحق في اعتبارها طريقتي"(٥٧). وينتج عـن النقـد إفـساح كـل المساعي للمجال أمام التكهُّن: "عندما أباشر القراءة كما تجب، أي بدون أي تحفـظ عقلي وبدون أي رغبة في الحفاظ على استقلاليتي في الحكم، ومع الالتزام الكامـل والمطلوب من جانب أي قارئ، يصبح استيعابي بدهيًّا وأفترضُ أي شعور يظهـر لدي على الفور"(٥٧). وتشهد عزلة القارئ الناجمة عن ذلك واستعباده، حيث ينبهر بالذاتية المؤلفية، على نهاية التفسير والتقييم والمساءلة، وكـل ذلـك يـصبّ فـي مصلحة الرهبة الجمالية مقابل روح المؤلف. الغريب أن "بوليـت" لا يـدقق فـي الأبعاد الجدلية المادية لمثل هذه المثالية الحرة، أي أنه لا يستفسر عن ديناميكيـات النسيان الجمالي للتاريخ الاجتماعي والتشكيل الذاتي.

بذلك، يستخدم "بوليت" التمييز المشكوك فيه كي يبدو مشروع "هيرش" جيـدًا ومقبولا. ويحدث تزاوج العقول الذي تصوّره "بوليـت"، دون النظـر إلـى آفـاق المؤلفين أو القرّاء؛ حيث يحدث اندماج العقول المزعوم بغير إعاقـة مـن جانـب القيود الاجتماعية. على سبيل المثـال، تظهـر الاستفـسارات الخاصـة بالطبقـة الاجتماعية والنوع والعِرق والعدالة على أنها غير مهمة، كما هي الحـال بالنـسبة للنوع الأدبي والشكل والأسلوب والبنية. كما تُهمل قضية الدلالة المعاصرة كليةً من خلال الوعي الملاحظ للناقد، الذي تقترب تبعيته البرنامجية من الإهمال. ولا يكون للمعايير والاحتمالات أي علاقة بذلك؛ لأنه لا توجد حياة أو معطيات ثقافية لتشكيل الصيغة الإبداعية.

يعد الدافع المناهض للسير الذاتية، باعتباره المسار السائد في التفكير المعاصر بخصوص المؤلف، مثيرًا لمشكلة "القصد" التى تحظى باهتمام شاحب من قبَل "بوليت". وفي حين أسقط "ويمسات" و"بيردزلي" "القصد" (الغرض) واستعاده "هيرش" (الوعى)، أعاد "بوليت" تشكيل "القصد" كخيال خالص (قوة تشكيل روحية)، حيث فُصلت عن الذات الفوضويّة للحياة الاجتماعية والوجود الشخصي. "ليس المؤلف هو الموضوع الذي يتكشّف إليّ من خلال قراءتي للعمل، سواء في المجمل غير المنظّم لخبراته الخارجية، أو جماعيًّا، في المجمل المنظّم والمركّز، الذي يكون أحد كتاباته"(٥٨). إن ذات المؤلف السسيوتاريخية والنفسية تموت ليولد الخيال السامي – أي القوة الشيطانية التي تسهم في الإبداع الجمالي. هذا النمط الراقي، إن جازت تسميته بهذا الاسم، هو المتجاوز للشخصية. ويرتبط ما يوضحه "ويمسات" و"بيردزلي" و"بوليت" و"هيرش" حول مسألة القصد بالميل واسع النطاق لتشويه النقد السيرذاتي. وليس مستغربًا ضمن هذا السياق أن توجد فجوة شاسعة بين منظرّي الأدب وكُتّاب السير الذاتية. كما ليس غريبًا أن يسعى التاريخيون الجدد، مثل "جرينبلات"، إلى إنقاذ النقد السيرذاتي بتجديد دراسة القوى الاجتماعية والتاريخية المعقّدة التي تمثل الذاتية.

مهام المؤلف

لقد سارع بعض نقاد اليسار إلى إدانة إعلان "بارت" الشهير حول موت المؤلف، وهو الموت الذي سبق أن أثاره أتباع الشكلانية والتأويلية والظاهراتية في وقت سابق. وكان الاتجاه السائد هو توظيف ما ذكره "بارت" بخصوص ما بعد البنيوية كاستمرار لأساليب التفكير الشكلانية.

هذا الخطأ في سياسة "بارت" الثقافية الراديكالية يُظهر، على وجه التحديد، مرور المؤلف بالملكية والخصوصية والأبوية إلى الثقافة الرأسمالية التي أدت عملها منذ خمسمائة عام في العالم الغربي.

المؤلف هو الشخصية الحديثة التي تنتج عن مجتمعنا بقدر ما خرجت من العصور الوسطى، متحالفةً مع التجريبية الإنجليزية والعقلانية الفرنسية والإيمان الشخصي للإصلاح. إذ أظهرت هيبة الفرد كشخصية إنسانية. من ثم، فمن المنطقي أن تكون الأيديولوجية الرأسمالية في الأدب إيجابية ومثالية ومفضلة؛ حيث تضفي أهميةً كبرى على "شخص" المؤلف. ويمكن إيجاد صورة الأدب في الثقافة العادية من خلال التركيز على المؤلف وشخصيته وحياته وأذواقه وأوجه شغفه (٤٣-١٤٢).

يُرى المؤلف دومًا على أنه ماضي كتابه الخاص، وذلك عند الإيمان به: يقف الكِتاب والمؤلف تلقائيًا على خطٍ واحدٍ، منقسم إلى جزء سابق وآخر لاحق. كما يُرى المؤلف بالنسبة للكِتاب، أي أن المؤلف يسبقه، حيث يفكر ويعاني ويعيش من أجله، وتربطه علاقة الأسبقية بعمله، تمامًا كعلاقة الأب بطفله(١٤٥).

ولإلحاق المؤلف بالنص، يؤطِّر ذاك النص بحد لتجهيزه بالدليل النهائي للانتهاء من الكتابة. ويحرر [رفض المؤلف] ما يُسمى "النشاط المناهض للاهوتية"، وهو النشاط الثوري الذي يرفض إصلاح المعنى، في نهاية الأمر، لرفض وجود الرب وحقيقته – أي العقل والعلم والقانون(١٤٧). إن تأثير أفكار "بارت" متعلقٌ بتصوير النظرية البرجوازية القائمة على المؤلف كأيديولوجية رجعيّة تحترم الفردية التملكيّة والقانون والنظام والسلطة والمعنى والأبوة والملكية الشخصية والعلم والدين. وينفِّذ "بارت" هجومه كاملا باسم التحرير وتعزيز الثورة، لكن ضد

المجتمع الرأسمالي الحديث بثقافته وكتّابه المشهورين وسلعه الجمالية؛ وهذا ما يدعو للتساؤل. باختصار، ينطلق نقد "بارت" الفوضوي تجاه المؤلف من أساس سياسي – مع عواقب الممارسات النقدية.

وفي مواجهة المؤلف، يعرض "بارت" مفهوم كاتب النصّ، وهو الفكرة الوظيفية التي تساعد في ظهور التناصّ. "إننا على علمٍ بأن النص ليس مجرد مجموعة من الكلمات التي تُظهر معنى لاهوتيًا واحدًا ("رسالة" المؤلف– الرب)، بل النص مجال متعدد الأبعاد من الكتابات المتنوعة التي لا تضم أي شيء أصلي؛ حيث تنسجم مع بعضها وتتصادم. والنص هو مجموعة الاقتباسات المأخوذة عن المركزيات الثقافية التي لا حصر لها"(١٤٦). وتأتي قوة كاتب النص الأوليّة من خلط الكتابات المشتقة من أرشيف الثقافة، التي يمكن النظر إليها على أنها قاموس غير مختصر لكنه جاهز. "يُؤلّف النص من عدّة كتابات مأخوذة من عدة ثقافات، وداخلة في علاقات متبادلة للحوار والمحاكاة والنزاع" (١٤٨). ويعدّ مؤلف النص شخصيةً اجتماعيةً؛ إذ يكون التناصّ وسيطه: "إنها اللغة هي التي تتحدث، وليس المؤلف" (١٤٣). وبدون تحديد الذاتية أو الأفق التاريخي الثابت، يكون كاتب النص بديلا جدليًا لمؤلف الثقافة الرأسمالية. وتضم نماذج الأنشطة الكتابية الكتابة التلقائية والتأليف الجامع والنصوص المتبادلة بين الشعراء القبليين وشعراء السريالية. ويرى "بارت" أن مؤسسة التأليف التاريخية تضم السمات الكتابية والتناصية والمجهولة للكتابة. وللانخراط في أنشطة التأويل القائمة على المؤلف، تجب المشاركة في عمليات المحافظة التفاعلية. وعلى سبيل الشراكة الاحتفاظية، استصعب النقد العادي الاستغناء عن المؤلف. الجدير بالذكر أن مذهب "بارت"، بخصوص موت المؤلف، ما هو إلا استفزاز ضمن سياق جدلي مقابل النقد الأكاديمي والصحفي الفرنسي المحافظ الذي ينوب عن الطليعة اليسارية المرتبطة بمجلة Tel Quel الفرنسية.

لم يكن هجوم "بارت" على "المؤلف" هو ما استدعي نقد القطاعات الأرثوذوكسية اليسارية، بل ما صاحب ذلك من نشر نظرية "كريتون"، وهي الفكرة القائلة بأن "الكتابة بلا توقُّف تثير المعنى دون توقُّف كي يختفي، مع إعفاء المعنى إعفاءً منهجيًّا" (١٤٧). كذلك، لم تعد الكتابة مجرد "عملية تسجيل وتدوين وتمثيل وتصوير" (١٤٥). الواضح أن إنكار إمكانات الكتابة المحاكية واستقرارها الدلالي يعطلان البحث النقدي عن المعنى النصي ودلالته، وهو ما يبدو أنه يمنح النقد الأيديولوجي عملا معطّلا. ومع ذلك، ووفقًا لكتابَي Mythologies وS/Z، تستعيد المفاهيم السيميائية حول الأساطير والتشفير مهمة التحليل الأيديولوجي التى يُعاد توظيفها وفق أسس لغوية، حيث تتبع استقصاءات الخطابات في وسائل الإعلام والصور النمطية الثقافية أيديولوجية فعّالة. وعلى الرغم من بعض التحيّزات اليسارية، لا تتعارض ما بعد البنيوية مع المساءلة السياسية – التي يوضحها عمل "فوكو" و"سبيفاك"، كما هي الحال مع العديد من التزامات "بارت". ويمكن توظيف جوانب مفهوم الكتابة مع مشروع المساءلة الثقافية. وفي النهاية، ساعدت فكرة "بارت" بخصوص موت المؤلف في ولادة فكرة التناصّ التى تربط كل نص (كتابة) بالخطابات الاجتماعية التى تحوي تكوينات أيديولوجية متاحة للمساءلة؛ مما يمثل تحسنًا عن التنظير المضاد للسير الذاتية لكلٍ من "ويمسات" و"بيردزلي" و"هيرش" و"بوليت".

ومع التفاعل ضد بعض جوانب مشروع "بارت" وغيره من رواد ما بعد البنيوية، يتصور "فوكو" "المؤلف" بطريقة تتماشى مع مشروعه التاريخي واسع النطاق لعلم الحضارات القديمة. وفي نظم الخطابات الاجتماعية والمؤسسية خلال فترات معيّنة، يأتي "المؤلف" ليشغل مواقع محددة، ليتبع قواعد بعينها وليؤدي مهام معروفة. ويمكن لوضع "المؤلف" السسيوتاريخي وتكوينه وقيمه الحدوث، مما يتسبب في وقوع تغييرات؛ حيث يمكن تخيُّل مجتمع، يُنتج فيه الخطاب ويُتداول في

غياب مفهوم التأليف. فمَن يستطيع أن يكون مؤلفًا؟ ما الأدوار التى يجب عليه أن يلعبها؟ كيف ستُتَداول النصوص المصرّح بها وتُقدّر وتُخصص؟ ومِن قِبَل مَن؟ تواجه مثل هذه الأسئلة تقصي "فوكو"، في حين أنه يتفق مع آخرين في "أن سيادة المؤلف، في أيامنا هذه، هي التي تهيمن على الأعمال الأدبية"(١٢٦)، واستكمل متتبعًا تلك الممارسة، وصولا إلى مفسري الكتاب المقدس الذين شغلهم توثيق النصوص الكنسيّة المقدسة الممكنة (ورفضها). وبمرور الوقت، جاء مصطلح "التأليف" لتحديد: ١) مستوى الجودة القياسي بين النصوص، ٢) مجال التماسك المواضيعي، ٣) التوحيد الأسلوبي، ٤) اتساق المرجعية التاريخية.

يتضمن الخطاب الأدبي الذي يحمل اسم المؤلف في مجتمعنا علاقات التجانس والبنوّة والترابط المتبادل والأصالة بين مجموعة النصوص. علاوةً على ذلك، "فإن اسم المؤلف في ثقافتنا يحمل قيمة ثمينة تجعله مرفقًا بنصوص معينة دون الأخرى: وقد يضم الخطاب الخاص توقيعًا دون أن يكون له مؤلف، كما يمكن أن يكون للعقد كاتبٌ، لكن ليس مؤلفًا. بالمثل، فإن الملصق مجهول الهوية لأحد المتوفين قد يكون له كاتبٌ، لكن لا يمكن أن يكون مؤلفًا"(١٢٤). إذن، لفهم المؤلف، يجب بناء نمط معين من الذاتية لتحقيق المهام المحددة، التى هي بحاجة للتحليل لا الإقصاء. بالنسبة للاستقصاء النقدي المعاصر، يتسم مبدأ موت المؤلف بالتسرُّع، كما يرى "فوكو": "لا ينبغي التخلي عن هذا الموضوع بالكامل، بل تجب إعادة النظر فيه، لا لاسترجاع الفكرة الرئيسة للموضوع، وإنما للأخذ بعمله وتدخله في الخطاب ونظام تبعياتها"(١٣٧). وفي مقابل هؤلاء المنظّرين، سواء كانوا من أصحاب حركة ما بعد البنيوية أو غيرهم، مِن الداعين إلى إلغاء الخطاب الأدبي، يوصي "فوكو" بالحفاظ، تكتيكيًّا، على مفهوم التأليف كوسيلة للتحليل المؤسسي والأيديولوجي للخطاب – وليس لإحياء السيَر الذاتية لكبار كتّاب الأدب، أو معاني النصوص الشعرية الثابتة.

في حين يميّز "فوكو" فردية المؤلف التاريخية، أيديولوجيًا، ويمنحـــه بعــض الحقوق والامتيازات، فإنه لا يعترف بغموض المؤلف المثالي، تبعًا لمفهوم الكتابة. هنا، يبدو "فوكو" متحفظًا حيال وجهات النظر التـــي أشـــاعها "بـــارت" و"دريـــدا" وآخرون من أتباع ما بعد البنيوية. تفسر المساءلة النقدية الفاحصة للكتابـــة، التـــي دشنها "فوكو"، نمط اختفاء المؤلف، فعليًا، بوصفه حماية دقيقة بقدر تقديم الخطـــاب على أنه مساءلة جوهرية ومُبتَكرة ومهمة وسامية؛ مما يتطلب أن تنقّب المـــساءلة والتفسير عن "الإشـــارة الـــضمنية والأغـــراض غيـــر الواضـــحة والمحتويـــات الغامضة"(١٢٠). ويحمل عمل "بارت" و"دريدا" التفسيري، كما هـــي الحـــال فـــي كتابَي S/Z وDissemination، وجهة نظر "فوكو"، جزئيًا. وإلى الحد الذي تتطـــرق فيه الكتابة إلى نظرية الخطاب الشاملة؛ فهي تمثل جانبًا مـــن الغمـــوض. اللافـــت للنظر أن "فوكو" لا يذكر المفاهيم المصاحبة للتناصّ والنص الاجتماعي، التي يقلل إغفالها من الوصول إلى جدله. ويعد ربط أي خطاب مع أرشيفه الثقافي الخـــاص ونظم العقل، ربطًا كاملا، أمرًا حاسمًا لدى "فوكو". ومن ثَـــم، يتجاهـــل "بـــارت" و"دريدا" وآخرون الظروف التاريخية التي تساعد الخطاب، في حين تعد وظـــائف الموضوعات الفردية نقاط ضعف، حسب رؤيتي الخاصة. إن ما يتغاضـــى عنـــه "فوكو" في مفاهيم الكتابة والتناصّ هو قوتها في كشف وظيفة الخطـــاب الأساســـية وتداخلها مع نظم العقل المؤرشفة.

المؤلفون "التاريخيون"

لا يضمن الحفاظ على المؤلف باعتباره شخصية تاريخية الكثير، خصوصًا، وفق ما تقترحه مشروعات "هيرش" و"فوكو" المختلفـــة. وإذا أضـــفنا إلـــى هـــذه المجموعة مشروعات "بلوم" و"جلبرت" و"جوبار" لإنقاذ المؤلف التـــاريخي، فإننـــا نواجه تعقيدات ومشكلات جديدة. ما يفعله "بلوم" هو الحد من أفق المؤلف ووضـــع

أرشيف لمجموعة يسيرة من النصوص الأدبية التي قدمها كبار المؤلفين القـدامى. كما ولّت الرموز السياسية والاتفاقيات الأخلاقية والمعايير الاقتصادية وأوجه النظام الاجتماعي. وتُختزل الحياة بأكملها في نفس الشاعر الكبير المتكوّنة، حيث ينمو في السلطة ليتمكن في النهاية من التغلُّب على الموت واكتساب الخلود. وضمنيًّا، يشمل الخطاب الأدبي بعض الأعمال الرائعة التي كتبها عددٌ من المؤلفين العِظام، ويرقى التاريخ إلى النصوص الأدبية لكبار الكتّاب المختارين. ويـستلزم النقـد التحليـل التشخيصي الخطابي والخيالي للنصوص المهمة التي ينتجها كبارهم، والتي تـؤثر بقوة على بعضها. ولا مكان هنا للمساءلة الثقافية، في حين يتم التقييم قبل أن يباشر النقد عمله حيال التراث الأدبي العظيم. وما يُفقَد هو أي تحليل مؤسسي للظـروف الاجتماعية التاريخية للتأليف – مثل الرعايـة وإنتـاج الكتـب وآليـات التوزيـع ومراجعة الإجراءات أو مجموعات القرّاء. كما يُقدَّم الأدب ككل بـشكل غنـائي؛ لأن "التعمُّد" محفوظ بشكل فردي: تكون النصوص الشعرية تعبيرًا شخصيًّا قهريًّـا لكلٍّ من الدوافع اللاوعية للانتصار علـى المـوت والرغبـة الدفاعيـة للتغلُّـب على المنافسين. من ثم، يرى "بلوم" أن موت المؤلـف لعنـةٌ، بكـل مـا تحمـل الكلمة من معنى.

يتأثر كل شاعر قوي بشاعرٍ آخرِ غير مقتبس تأثرًا كبيرًا، كمـا أن أسـاس الشعر هو التناصّ الأدبي الذي يُفسَّر ضمن نظرية "بلوم" كقلِـة مـن النـصوص الرئيسة. إن كل قصيدة هي "قصيدة داخل قصيدة". ويكوِّن التقليد السامي الموهبـة الفردية أو يشوهها، وهي التي يصورها "بلوم" على أنها نفس تنافسية.

مثل هذا التاريخ من التأثير يرقى إلى التاريخ النفسي لكبار الشخصيات التي تسعى، نفسيًّا، للدفاع عن ذاتها في مواجهة الشخصيات الأبويّة الشعرية الموروثـة ولقمع الرغبة الشريرة في الخلود. ولكي ينتصر الشاعر الجديد، يجـب أن يـسيء

تفسير الآخرين، فإساءة القراءة أمرٌ ضروريٌ ومثمرٌ. وتشكّل القصائد (المتداخلة) القويّة أشكالا من إساءة القراءة الدفاعيّة. لذا، يركز النقد الأدبي عند "بلوم" تركيزًا لازمًا على نفوس الشعراء العظام، المستعبدين من جانب شعراء التراث، ممن يسيئون القراءة إساءة ممنهجة. وحيث إنه يتجاهل التاريخ الاجتماعي، لا يعتبر نقد "بلوم" نقدًا بيوجرافيًا ولا تاريخيًا بالمعنى المعتاد، لكنه يهتم بإشارات التناصّ الأدبي لإساءات الفهم السيكوشعرية.

على الرغم من أنه لا يستغرق أي وقت تقريبًا في هذه المسألة، يحدد "بلوم" مشروعه ويؤطره بطرقٍ كاشفةٍ ومفيدةٍ من الناحية التاريخية. كما أنه يرى عملَه مكرّسًا لدراسة مسار الشعراء الإنجليز والأمريكيين المهم خلال العصر الرومانسي الذي يبدأ من عام ١٧٤٠ حتى الوقت الحاضر. وهو غير مهتم بالشخصيات البسيطة أو الأنواع الأدبية الأخرى. في رأيه، ظهرت إفادة التأثير الشعري قبل العصر الرومانسي، لكنه صار ضارًا في القرون الأخيرة. وهو لا يدرس تأثيرات هذا الإطار التاريخي دراسةً متعمقة. غير أنه يدلل على ظهور نمط جديد من الذاتية – وهي الذاتية المعزولة والتنافسية والمهددة وغير المستقرة لحقِبة ما بعد التنوير التى تتوافق مع ظهور الرأسمالية البرجوازية وفقدان رعاية الكتّاب وإضفاء الطابع التجاري على الأدب من خلال ممارسات حقوق الطبع والنشر وتهميش الشعر على وجه الخصوص. ولأنه غافلٌ عن دور المؤلف في التكوين الاجتماعي الطارئ للعصر الرومانسي وغير مهتم بالآليات المؤسسية المتغيّرة لإنتاجه الأدبي، يجرّد "بلوم" الخطاب الأدبي من ماديته، مثله في ذلك مثل كل من سَبقه. إن ما يسمح به الأفق السسيوتاريخي والنص الاجتماعي هو استمرارية فكرة "بلوم" والتشديد عليها بخصوص المؤلف كموضوع أبويّ النشأة، يعاني من أجل أعماله العظيمة. ويرى "بلوم" خلو الشعر من نظم العقل، مع صعوبة إمكانية تصوُّر

المساءلة الثقافية. ونظرًا لانشغالها بكبار الشعراء، تنجح الأعمال العظيمة في المنافسة ومعاناة البطل وخلوده. كما تتحفظ سياسات "بلوم" الثقافية. ومع ذلك، فهي تتكشّف ببراعة في الصورة الصارخة لمصير الشعراء في عصرنا، وهي مُوحِية في سردها للتشوُّهات الظاهرة في أعمال القراءة المغلوطة وتشكيل الهوية.

ولا غرو أن يجد "جلبرت" و"جوبار" أن "بلوم" محدودٌ ومفيدٌ بصورة مفاجئة. إنهما يجادلان في مفهوم "بلوم" الأبوي بشأن القلق فى نظريتهم النسوية حيال "القلق من التأليف"، وهي التي تسعى إلى تطوير الشعر النسوي الناشئ بين الكاتبات الإنجليزيات والأمريكيات بعد عصر النهضة. ولكي تصبح الكاتبة مُؤلِفة ضمن النظام الاجتماعي الأبوي الكاره للمرأة، يتطلب هذا مرور الكاتبة مرور الشجعان عبر ممرات الصمت والاغتراب والمرض إلى تحقيق الذات والاستقلالية والقوة، من خلال إعادة إنشاء الروابط مع الشخصية المتنبئة الشكلية (الإلهة الأم) أو الشاعرة. ولإيجادهن، يجب على الكاتبات التغلّب، تحديدًا، على دورين ثقافيين مسندين إليهن: الملاك والوَحش. إن الشاعر السِلّمي النبيل، اللازم وجوده في النضال التراجعي، الذي يُصورّ على أنه الأم أو الأخت، يستدعي ثقافة فرعية أنثوية مثالية وتقليد الشمولية والقوة. وتُشنّ معركة المؤلِفة الطامحة في وجه النظام الأبوي وتنميط المرأة اجتماعيًا في الأُلفة ونكران الذات والدونية. وتقدم السلائف مثالا على الثورة الناجحة، لا المنافسة التي تهدد الحياة.

ومن وجهة نظر تاريخية، ينتج القلق من التأليف عن "حرمان النساء من الوضع الاقتصادي والاجتماعي والنفسي، الذي هو أساس الإبداع؛ مع نكران حقهن ومهارتهن وتعليمهن لكتابة قصصهن بكل ثقة"(٧١). غير أن تأثير تخصيص المؤلف لنص نسائي، على الرغم من قلقه، يكون لربط النص بمحنة النساء التاريخية، تبعًا لجميع أبعادها الاقتصادية والاجتماعية والتعليمية والعائلية والنفسية

والسياسية والقانونية، رغم حد "جلبرت" و"جوبار" - بدرجة كبيرة- من نطاق مساءلتهما العلمية للقضايا "الأدبية".

وكما يضع "بلوم" صورةً قاتمةً للوضع التاريخي للشعراء خلال الحِقبة التالية لعصر التنوير، يصوّر "جلبرت" و"جوبار" لوحةً واسعةً توضح استعباد المرأة المدمر في النظام الأبوي. فعلى سبيل المثال، فإنهما يدرسان الصور والموضوعات المتكررة بخصوص الأمراض المميِّزة للتقاليد الأدبية النسائية، مع استنتاج أن "التنشئة الأبوية تجعل المرأة مريضة، جسديًّا وذهنيًّا"(٥٣). ويأتي من بين الأمراض التي تُصاب بها النساء الخوف من الأماكن المكشوفة وفقدان الذاكرة والشهية والقدرة على الكلام، فضلا عن الشره المَرضي والخوف من الأماكن المغلقة والهستيريا والجنون بشكل عام. ومن بين كثيرات الجنون في الأدب النسوي، يُلاحظ أنهن "عادةً ما تأتين في ثنائية المؤلف، وهي صورة قلقهن وغضبهن"(٧٨).

يهدف مشروع "جلبرت" و"جوبار" إلى استقصاء صعود الكاتبة الرئيسة خلال القرون الأخيرة، مع التركيز على التفاصيل النصيّة كدليل على الحالات النفسية الاجتماعية للخبرة التي اكتسبنها. وليس مستغربًا أن تُصوّر الشخصيات الخيالية والشعرية كإسقاطات تأليفية للكشف عن العلل الاجتماعية والحالات العقلية المُحبَطة. ومن الناحية المنهجيّة، يهدف أسلوبهما في النقد الأدبي النفسي النسوي إلى "وصف التجربة التي تولّد الاستعارة، والاستعارة التي تُوجِد التجربة"(١٣). مثل هذا النقد ينخرط سريعًا في تحديد هوية الشخصيات والمؤلفين المتحزّبة، ممن يضمون مَن يتحدث باسم النساء. هذا "الإبهام" لنصوص المرأة هو عملية سياسية جمالية تستند إلى فرضية أن "كتابة المرأة هي المراجعة والثورة في آنٍ واحدٍ، حتى حال إنتاجها من جانب المؤلفين الذين عادةً ما نراهم كنماذج للاستسلام الملائكي"

(٨٠). ولا تتمتع الكاتبات بحرية الهروب من ظروفهن الاجتماعية التاريخية؛ حيث "يُحاصرن بعدّة صور في معمار الأبويّة المادي - سواء كان المنازل أو المؤسسات"(٨٥). وهكذا، تُلغى الأسس المنهجية المختلفة التي غالبًا ما تُوضع بين النصوص و"المؤلفين": يُؤلف الخطاب الأدبي، في هذه الحالة، ويكون المؤلف شخصيةً عامةً ومتحدثًا باسم مجموعة محرومة من حقوقها. وليس مستغربًا ألا يُظهر "جلبرت" و"جوبار" سوى القليل من الاهتمام بالبحث عن السير الذاتية؛ ذلك لأن "المؤلف الخاص" ليس هدفهما. وللتعرُّف على المؤلف (العام)، يجب أن يمر القارئ عبر النصوص المنشورة.

وعلى الرغم من رؤيته، يعتمد عمل "جلبرت" و"جوبار" على المفاهيم التقليدية للخبرة واللغة والتمثيل. وقد عانت النساء، حسبما ذكرن، في أوقاتٍ سابقةٍ في ظل التنشئة الاجتماعية الأبوية التي مثلت هذه المعاناة وهذا النظام الاجتماعي القاسي في نصوصهن الأدبية تمثيلا دقيقًا. هذا الرأي لا يختلف كثيرًا عن فكرة "ومسات" و"بيردزلي" لوجود الحياة كاملةً، بتجربةٍ نفسيةٍ وجسديةٍ، تكمن وراء كل نص، بل وتكون السبب في وجوده. ومع ذلك، وفي الوقت الذي يقرر فيه الشكلانيون الوقوف في وجه دراسة هذه المادة التي يُزعم إسنادها إلى صياغة اللغة الشعرية وإبعادها وانعكاساتها البلاغية، يندفع "جلبرت" و"جوبار" لاسترداد الواقع المادي - لوصف التجربة التي تولِّد الاستعارة. ورغم إدراكهما أن اللغتين تشكلان "الخبرة" وتبنيان "الواقع"، إلا أنهما تحوّلا إلى معالجات الخطاب العمليّة ومحاكاة الخيال الشعري البسيطة. إن اللغة هي الأداة الواضحة للتواصل بين المؤلف والقارئ، عبر إرسال معلومات دقيقة حول العالم. ولا ينطبق من ذلك أيٌ من أوجه التقدُّم المعاصر في نظريات اللغة والخطاب الأدبي. النتيجة هي آلية مفهوم التأليف وانحساره، على ما يبدو.

ومع ذلك، تسهم نظرية "جلبرت" و"جوبار" السيكوتاريخية حول القلـق مـن التأليف وتاريخ قلقهما الأدبي إسهامًا مهمًّا؛ حيث تفتح مجالات المقاومة المهمة في ظل نظم العقل بعد عصر التنوير. وبالإضافة إلى ذلك، يقدم "جلبـرت" و"جوبـار" الكثير من التفاصيل السسيوتاريخية والنفسية لأوجه التنظيم/المخالفة الواردة ضـمن صياغة الذاتية الأنثوية – الذاتية ذات القدرة على "المقصد" من وراء إرادة الكاتبـة الواعية. هنا نرى أن تطبيقات العقيدة المتعلقة بموت المؤلـف وعقيـدة التنـاصّ المجهول تحلل الخصائص السياسية الاجتماعية، مما يقوّض مشاريع الموضـوعات المقاومة. إن توجيه "فوكو" بعدم التخلي عن هذا الموضوع يعتمد على هذه النقطة. غير أن المطاف ينتهي بهما – أعني "جلبرت" و"جوبار"– في هذه المسألة بمناصرة صعود الكاتبة باسم الإنصاف وحقوق المساواة. وتعمل "مهمة المؤلف" على إطلاق سراح النساء في جمهورية الأحرف، وليس تغيير التكـوين الاجتمـاعي تغييـرًا جذريًا. كما أن صراع النسوة المتحررات البيضاوات متوسطي–الطبقة ضد الأبوية ما هو إلا معركة من معارك عديدة. ولا يمكن أن تقتصر المساءلة الثقافية ما بعـد البنيوية على برنامجٍ دون غيره، مع أسسه ونظرياته التمكينية، وتلك هـي النقطـة الموضحة في الفصل الخامس وفي مواضع أخرى.

الكتّاب الملحميون والتاريخيون

في النقد الثقافي، أرى أن "المؤلف" يكون محميًا، لكنه لا يخرج عن إطـار مرحلة ضمن تلاؤم نظم العقل. وتتمثل الوظيفة الرئيسة لهذا المؤلف الخاص–العلم في ربط الخطاب الفردي بالنص الاجتماعي. ويتجلى الكلام من ثنايا اللغة. المؤلف كاتب، مقترن باسم في العادة – أي مقترن بموضع سسيوتاريخي محـدد للتنـاص. وللتحايل على مشكلات النقد السيرذاتي الشائعة، التي تنشغل بإعادة بنـاء صـور

الغرابة والأطعمة المفضلة والثرثرة، يخضع المؤلف الخاص إلى عملية النسخ الملحمي والتاريخي، ويظهر كمتحدثٍ باسم بعض القيم والمصالح والطبقات والأجناس والمجموعات. ولأن مثل هذه المؤلفة لا تتحدث عن نفسها فحسب، بل عن ميثاق محدد للقيم والمصالح الجماعية، يُفسّر "قصد" المؤلف في الوقت نفسه على أنه غرض مقصود ودافع غير واعٍ وتعبير تاريخي. إن إنشاء الخطاب هو حدث خاص ومجتمعي، على حدٍّ سواءٍ؛ حيث إن إنتاجه وتداوله واستهلاكه متاحٌ للمساءلة الثقافية.

كما أرى أن تكوين "الذاتية" هو عملية سسيولغوية وسيكوتاريخية ثقافية، تشمل مجموعات وشبكات من المؤسسات (العائلات والكنائس والمدارس والمحاكم والمستشفيات والحكومات). وتتوافر عدّة مواقع للذات مسموح بها للكتاب ومحرّمة عليهم. بالنسبة للشعراء الرومانسيين، وضع "بلوم" ستة مواقع للذات، بينما حدد "جلبرت" و"جوبار" ثلاثة للمؤلِّفات خلال القرن التاسع عشر، وهي (الملاك والوحش والنبي المتنبئ). ولا غرو أن ينضوي كل موقف على شفرة سلوك ويقتضي سياسة معيّنة. مثل هذه الأنماط لمواقع الذات الأدبية يتضمن مرونة عامة، فضلا عن الاستقرار المرحلي للذاتية في صورها المقاومة والممنوعة.

ومع التحوُّل إلى مواقع الذات للناقد المعاصر، نجد ظاهرة التحديد البدهي مع المؤلف ليكون موقعًا حيويًّا للانقسام بين المنظّرين. وينخرط "بوليت" ليعلن ذاتية الناقد من أجل تحقيق أقصى قدر من التعرُّف على المؤلف، كما يعظّم "جلبرت" و"جوبار" ذاتية الناقد في العمل عن طريق تكثيف الرسالة المتعاطفة مع المؤلف. هنا، يمكن أن يؤدي التعريف إلى نكران الذات، كما هو الحال مع "جلبرت" و"جوبار". ومن وجهة نظري، فمن المهم ألا يُساء فهم التعرُّف بالمؤلف على أنه شيء أساسي أو مبتكر ضمن عملية الفهم النقدي. ولا يستلزم الحكم أن

يسبقه التعاطف. يمكن أن يكون الخطاب الأدبي، منذ البداية، غريبًا أو خاطئًا. وأود أن أعكس التسلسل المشكوك فيه وأعرضه، أي "المعنى" ثم "الدلالة": بالنسبة للنقد، تمثل الدلالات السلبية والإيجابية المعنى. ولتحديد عملية النقد المتسلسلة من الهوية إلى التفسير ثم إلى التقييم النقدي، يجب التعامل مع التفاعل التأويلي كمقدمة متباعدة وغير واقعية للتعاطف الحتمي، الذي يكون ذاتي الاستغراق، إلى التفسير الأساسي والمؤثر إلى التقييم الاختياري ذاتي الإرادة. إن ما يدعو إليه هذا النموذج هو التطهير الزاهد لخصوصية الناقد من أجل مصلحة التملُّق الجمالي لموقف المؤلف. ويحل التفسير محل المساءلة الثقافية. لذا، فإن الطريقة التي تفسر بها النظرية النقدية مسألة تحديد الهوية مهمة لأنها توضح كيفية عمل المؤلف كناقد لنفسه من خلال علاقته بنظم العقل. وقد تُنسى الأنظمة أو تُقمع أو "تُطهّر" أو يُحتفى بها أو تُحلل أو تُنقد – حيث تدخل كل هذه العمليات في موقع ذات الناقد. أما من جانبه، فسيُوصى الناقد بالتأمل الذاتي مع الاعتراف بالحدود المفروضة من جانب قوى التعصب واللاوعي والأرشيفة.

لا يتعامل أيٌّ من المنظّرين الأدبيين المعاصرين الأكثر تأثيرًا في موضوع التأليف مع التأليف وعلاقته بالسينما أو التلفزيون أو الإعلان أو غير ذلك من صور الثقافة الشعبية والإعلامية. ويسيطر المؤلف الرئيس والتراث الأساسي على المناقشات والنظريات بشأن "الأدب". أما بالنسبة للنقد الثقافي، فليس "الأدب" فئة وجودية ثابتةً أو كيانًا موضوعيًّا. وبدلا من ذلك، فهو مصطلح وظيفي متغيّر وتكوين سسيوتاريخي. إن "الأدب"، كما يذكّرنا "إيجلتون"، هو "اسم يخلعه الناس – بين حين وآخر ولأسباب مختلفة– على أنواع معينة من الكتابة" (٢٠٥). يجب أن يكون النقد الثقافي قادرًا على دراسة مجموعة شاملة من الخطابات في المجتمع. وكما يرى "سكولز" في كتابه *"القوة النصية"* Textual Power، "يجب أن نتوقف عن

تدريس الأدب" ونشرع في "دراسة النصوص". كما يجب أن نكرّس جهودنا المعادية للدراسات النصية... ولا يجب إضاعة أعمالنا الأدبية المفضلة في المشروع الجديد، إلا أنه يجب التخلّي عن تفرُّد الأدب كفئة. ويجب أن تؤخذ كل أنواع النصوص -مقروءة كانت أو شفهية، انفعالية كانت أو جاذبة - بعين الاعتبار؛ بغية إثراء التناص. كما يلزم الدفع بالدراسات النصيّة إلى ما وراء الحدود المميّزة للصفحة والكتاب؛ حيث الممارسات المؤسسية والهياكل الاجتماعيـة". (١٦—١٧)

مثل هذه المهام هي التي وضعت صياغتي: "المؤلف"، كشكل (أو أشكال) جماعي خاص - عام، إنه تتابع نظم العقل التي تربط الخطاب الفردي بالنص الاجتماعي، وتشكّل موضعًا تاريخيًّا اجتماعيًّا للتناصّ الأرشيفي. وبوصفه وكيلا - واعيًا أو غير واعٍ - عن مصالح مجموعات معينة وقيمها، قد تُظهِر التناقضات الداخلية بجلاء، ينفتح "المؤلف" بالخطاب المحلي على التحليل الثقافي والمساءلة المنتبهة للعوامل المؤسسية والمسائل الأيديولوجية.

الفصل الثالث

أسلَبة اللغة ("الشعرية") والبلاغة والخطاب

على الرغم مما جابهته الشكلانية الأنجلو-أمريكية من نقد واسع النطاق، في أعقاب الخمسينيات، إلا أنه لا يزال عديد من مذاهبها يحيا كحِكمة مقبولة و"حس مشترك" بين ظهراني جمع غفير من المفكرين الأدبيين في الوسط الأكاديمي - وربما لا تتجلى هذه الظاهرة في شيء قدر تجليها في القضايا المحورية للغة ("الشعرية") والبلاغة والخطاب. إذ يتعين على أية مناقشة نقدية للغة أن تسير على هدي المفاهيم الشكلانية في سبيلها لتقدير الإسهامات الأخيرة المؤثرة لمنظّرين أمثال ياكوبسون وبيرك ولينترتشيا وهوايت ودي مان وكريستيفا وسيكسوس وباختين. وبغية بلورة مشروع النقد الثقافي ما بعد البنيوي وترويجه، فإنني أنقض - في هذا الفصل- الممارسة الشائعة لتوصيف اللغة الشعرية كما لو كانت مستوى لغويًا منفردًا عن سائر مستويات اللغة وأسمى منها؛ لأتبنى التحليل الوظيفي للخطاب الأدبي، الذي يبرز فيه "الأدب" كفئة اجتماعية مفعمة بالمصلحة، تعرّفه بعض الجماعات -مختلفة المشارب- تعريفات متعددة بتعدد الأماكن والأزمة. على أنني أميز الخطاب الأدبي بأنه يجمع - في آن واحد- بين كونه بلاغيًا ومتعدد اللغات ومتناصًا ومحاصرًا بسياج من المؤسسات والمصالح، وهذه الخصائص جميعها تجعل من مرجعية اللغة إشكالية أزلية ومثار جدل. كما أن الخطاب - فيما أرى- يوفر الوسائل المفضية للذاتية؛ بما يهيئ لتشكُّل اللاوعي وتمايز الجسد والانخراط في نظم العقل. ومن ثم تتبلور المهمة السامية للنقد الثقافي في تحليل الخطاب الملتزم بالتقصّي والمساءلة، بدلاً من تأليه "الأدب".

اللغة "الشعرية" وأدبية الأدب

بطبيعة الحال، يتميز التفكير الشكلاني الأنجلو-أمريكي بتفرقته الصارمة بين اللغة "العادية" واللغة "الشعرية"، أو لنقل بين استخدامين مختلفين للغة؛ اللغة العملية واللغة الشعرية. وينضوي تنظير ريتشاردز على صورة باكرة دالة لهذا الخلاف حول الفارق بين الوظيفة المرجعية أو الإشارية للغة - كما يستخدمها العلم- وبين الوظيفة التعبيرية للغة على نحو ما تتجلى في الشعر. وكما يطرح ريتشاردز، فبينما يحيل الشعر – أحيانًا- إلى أشياء موجودة في العالم، إلا أنه لا يفعل ذلك على الدوام: فاختبار مدى المطابقة بين الكلمات والأشياء ينافي جوهر اللغة الشعرية، التي تتألف من عبارات مراوغة. إن قراءة الأدب على أنه يحيل مباشرة إلى العالم محض مغالطة مرجعية. وأكثر ما يميز اللغة الشعرية عن سائر مستويات اللغة، لدى الشكلانيين الأنجلو- أمريكيين، توسعها في استخدام المجاز. وفي هذا الصدد، يقول ويمسات وبروكس: "يمكننا أن نلتمس شمولياتنا في خطاب كلي التصور كخطاب العلم والفلسفة. وكذا بمقدورنا أن نقف على فيض هادر من أدق التفاصيل في الصحف ومحاضر المحاكمات. بيد أن في المجاز وحده –وهو أميز ما يميز الشعر على الإطلاق – يصادفنا اتحاد كليّ متناغم تمتزج فيه التفاصيل بالفكرة الشمولية"(٧٤٩). وبهذا، تحقق اللغة الشعرية –متوسلة بتقنيات المجاز- مُركبًا سحريًّا يُضفّر فيه العيني والتاريخي بالمجرد والشمولي؛ أي تضفر الصحف ومحاضر المحاكمات بالعلم والفلسفة. أما عن كينونة الشعر، فيعلن رانسوم أن: "التأكيد المجازي ينضوي على العجائبية أو ما وراء الطبيعة"(١٣٩).

على أن التمييزات الشكلانية بين اللغة العادية والعلمية والشعرية تجعل من اللغة الشعرية – في واقع الأمر- لغة منفردة الكينونة وأسمى جماليًّا. ولا تُنفى مرجعية اللغة نفيًا آليًّا؛ بل تتغلب عليها أدوات البلاغة (أي المجاز والمفارقة

والغموض والسخرية). فالشعر – فيما يفسره بروكس– غير قابل لإعادة **الصياغة**. إذ لا يقدم تقارير ولا افتراضات كما هي الحال في العلم والفلسفة والقانون والصحافة. ومن ثم، فلتوطئة الهدف الشعري المتميز السامي، والكف عن التأليه النقدي للأعمال الفنية الجمالية، علينا –فيما يرى كريجر– أن نعدل عن تراجيدية التقدير الغربي التقليدي للأدب، الذي بلغ ذروته مع الشكلانية الحديثة.

ويتبلور التوجه نحو إيجاد لغة شعرية ليست أميز لغويًا فقط – بل أسمى روحيًا أيضًا– في نظرية اللغة الشكلانية حتى النخاع. وفي هذا الصدد، تعد حفاوة ويلرايت باللغة العميقة، وكذا مساءلته اللغة المحكَمة أنموذجين يحتذى بهما. كما تمثل اللاهوتية المحافظة المناهضة للحداثة – المعزِّزة لتصوّر اللغة هكذا– عاملا متواترًا في الأنساق الشكلانية للتفكير؛ سواء بين النقاد الجدد أو النقاد الأسطوريين (بمن فيهم "فراي"). تقتصر اللغة المختزَلة – أي خطاب العلم المنطقي "المحايث"– على النطاق العام للقانون والغرائز [البيولوجية] والتكنولوجيا والعُرْف؛ أي نطاق واحدية المعنى وأحادية الدلالة. وتنفتح اللغة العميقة – أي الخطاب التعبيري [الإنشائي] اللامنطقي للأسطورة والدين والشعر– على أفق خاص من الحرية والحقيقة للتورية والمفارقة وتعدد المعنى. ومن حيث يؤثر النقاد الجدد –إيثارًا لافتًا– الشعرَ على القص، والنزعة المجازية على الحقيقة الحرفية، ينحاز ويلرايت –في النظير– للأسطورة على حساب الأمثولة، وللنزعة الرمزية على حساب النزعة التعليمية، وللشعر على حساب العلم. وفضلاً عن ذلك، يربط ويلرايت الواقعية والمحاكاة بالوضعية العلمية والمنطق. ودائمًا ما تعمد النظريات الشكلانية الروحية للغة الشعرية إلى مشايعة أنواع أدبية بعينها (مثلا، القصائد الغنائية العجائبية تفوق ما عداها، كالروايات الواقعية المسلسلة)، كما تقدم التصورات اللاهوتية على

المادية العلمانية، وتنحاز لبعض القيم الاجتماعية مثل الخصوصية الفردية في مقابل المشاعية الجمعية، وتؤثر بعض أنساق الخطاب - كخطاب الشعر والأسطورة- على ما عداها؛ كخطاب العلم والمنطق. (وتكشف مصفوفة القيم الواردة هنا عن سبب ما تثيره "العلمية" العلمانية لدى ريتشارد والمادية الجمعية لدى كينيث بيرك - من حَنَق الشكلانيين المعاصرين). ويحمل حديث الشكلانين الضافي -حول الهرطقات والمغالطات والمعجزات- في طياته ما يشي بحساسية دينية مفرطة ورغبة في التطهير. وتكشف روح العداء، باسم الشعر، ضد الحياتي والعادي والجماهيري والدنيوي والعلمي-التقني والشعبي- عن جماليات لاهويتة حافزة على البحث عن الروحاني والمضمر المقدس -تلك الجماليات التي سرعان ما اندثرت من الحياة العصرية، بينما لا تزال اللغة المجازية للنصوص "الشعرية" محتفظة بها، فيما يشبه الأعجوبة.

بالنظر لمدى تركيز بعض سلافيي الشكلانيين والبنيويين على "الرؤية الأدبية"، نجد منجزهم يحرز تقدمًا أجدى نفعًا من تصورات الشكلانيين الأنجلو- أمريكيين عن اللغة. على سبيل المثال، فيما أرى، يقدم تخصيص ياكوبسون لوظائف الاتصال الشفهي الست بعض الدعم لمشروع صياغة (إعادة صياغة) التحليل الأدبي كنقد ثقافي. (تتضمن الوظائف الست: الوظيفة المرجعية والشعرية والاجتماعية والتفسيرية والتعبيرية والإفهامية). في كتابات ياكوبسون، نادرًا ما تحتكر الرسائل الشفهية الوظائف، وتوسم بهيمنة إحدى الوظائف على الأخريات في تراتبية عملية الاتصال. على سبيل المثال، كثيرًا ما تتجلى الوظيفة الشعرية ليس فقط في الشعر لكن أيضًا في الأناشيد السياسية والإعلانات التجارية والأغاني الشعبية. ونتيجةً لهذا، لا يمكن حصر دراسة "الشعر" في الأنواع

التقليدية. يتجلى "الشعر" تقريبا فـي كـل مكـان؛ ويناقش اليـومي والـسياسي والاقتصادي والجمالي جنبًا إلى جنب. ويمكننا دراسة الشعر على نطاق واسع فـي سياق السيميوطيقيات العامة أفضل من الشعريات أو الأسلوبيات. يقول ياكوبسون: "إن أي محاولة لاختزال ميدان الوظيفة الشعرية في الشعر، أو أي محاولة لحـصر الشعر في الوظيفة الشعرية ستكون تبسيطًا خادعًا مبالغًا فيه"(٦٩). إن قمع القـوة التعبيرية للشعر الغنائي أو الجوهر المرجعي للشعر الملحمي هو اختزال لثرائهمـا وتنوعهما المميزَين. وعلى هذا، فإن المفهوم ما بعد البنيوي للأدبية، إذا فُسر علـى نطاقٍ واسع، يساعدنا على أن نتجاوز بتفكيرنـا الجماليـات الأدبيـة والـشكلانية الصارمة، وأن ننفتح بأغلب مجال التواصل الاجتماعي على التحليل الـسيموطيقي الواعي بالمسائل المتجاوزة له، دون أن يخلو من "الشعرية".

ثمة أوجه قصور خطيرة في أكثر مساعي ياكوبسون تعرضًا للانتقاد، لكننـا سنحصر تعليقاتنا هنا في مجموعة كبيرة من الشكاوى المتعلقة بـالنموذج المـؤثر للعناصر الستة للاتصال الشفهي (انظر الشكل ١,٣) التي نسقها مع الوظائف الست للاتصال الشفهي.

السياق
الرسالة
المرسَل إليه (مفكك الشفرة) ــــــــ المرسِل (المشفر)
الاتصال
الشفرة

(الشكل ١,٣)

عناصر الاتصال الستة

نظرًا لأن هذه الصياغة الآلية تميل للغة الوصفية كأداة، فإن عملية التأويل التي يشملها فك الشفرة تكون مبسطة. مع إرسال الرسائل من وسيط لآخر عبر وسط مشفر في إطار اجتماعي محدد، يكون نجاح وصول الرسائل وفك شفرتها مسألة مضمونة. ولا يبدو الوسط ولا الإطار إشكاليين. وهكذا لا يطفو على السطح أي من المشكلات العديدة المرتبطة بأوضاع الذوات للمؤلف – المتكلم والقارئ – المخاطَب في نموذج ياكوبسون. وعلى الرغم من أوجه القصور تلك، فإن الرؤى القائلة بأن الرموز والسياقات الاجتماعية تشكل بالضرورة كلا من الوسط العام للغة ووظائفها المحددة – تشكل تطويرًا لاعتراضات الشكلانيين الأمريكيين على لغة الشعر.

البلاغة والبلاغية

حذا " كينيث بيرك" حذو "ياكوبسون" في توسيع مجال بحث النقد الأدبي. إن الدراسة الرصينة التي أجراها "بيرك" على النصوص الشعرية انتهت به إلى "النص الاجتماعي" الذي يشمل مصطلحات تحمل مدلولات تقليدية عليا تعبر عن التجربة الإنسانية بوجه عام. "وعلى أحسن الأحوال"، فإن القراءة الشكلانية الفاحصة – بحسب بيرك – "تحافظ على التمعن الشديد في الموضوع إلى الدرجة التي تجعل المرء لا يرى عمق الموضوع فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى ما وراءه، متجهًا إلى التعميمات المتعلقة بأنواع الفن والتميز الفني، وحتى ما يتعلق بمبادئ الفكر الإنساني والخبرة الإنسانية على مستوى عالمي." (٢٧٨- ٧٩). ويركز بيرك في أعماله على النص الاجتماعي، متجاوزًا النص الأدبي والمسائل الجمالية. ويربط بيرك بوضوح – في دراسته للأفعال الرمزية- بين فن الشعر والقواعد والبلاغة

والأخلاق؛ حيث تنظر القواعد إلى الشعر على أنه معلومات ومعرفة، **فيما تتعامل** البلاغة مع قدرة الأدب على إثارة ردود الأفعال، وتُعنَى الأخلاق بقدرة الأدب المعنوية على رسم صور شخصية واجتماعية، في حين يتمحور فن الشعر حول الموضوعات الجميلة والخصائص الجمالية. وبينما يضع جاكوبسون إطارًا عامًّا للتحليل النقدي خاصًّا بالعلامات، رغم اقتصار أعمال النقد الأدبي الخاصة به على دراسة محدودة نسبيًّا للأسلوب، فإن بيرك يحدد المجالات الضيقة للنقد الشكلاني، ولكنه يتوسع في مشروعه ليشمل التحليل الثقافي. ويتجه الأدب - الذي يعتبره بيرك فعلا رمزيًّا- إلى التحليل من نواحٍ متعددة، ويقول بيرك: "كلما اتسع الناقد بحيز المسائل التي يتناولها بشفافية وتعمقها أكثر، كلما أمكنه إتمام عمله على أوفى وجه" (٢٧٢). وليس من الغريب أن ينظر الشكلانيون - في مرحلة باكرة - إلى التحليل البيني في إسقاط بيرك المتعدد الأوجه - الذي يشير إلى "التباين المقصود" بين كل من الأنثروبولوجيا وعلم النفس، وعلم الاجتماع والجغرافيا، والسياسة والأخلاق، والدين والجماليات- كنوع من تداخل المدارس النقدية، في حين اعتبر النقاد الثقافيون مؤخرًا هذا التحليل إرهاصًا رائدًا يعضِّد توجههم؛ إذ يحظى بيرك بإعجاب كثير من النقاد الثقافيين المعاصرين البارزين، خاصة لينتريشيا وهوايت، وهما اللذان توسعت صيغهما حول البلاغة في دراسة المجازات الرئيسة، محققة نتائج جيدة.

ويستلهم مشروعُ لينتريشيا البلاغي منجزَ "بيرك"، في تفسير إبداع الخطاب الثقافي وانتشاره واستخدامه كمكون للقوة الرئيسة الدافعة لتأسيس المجتمع ومصالحه الحاكمة واستمرارها والحفاظ عليها. ويرتكز لينتريشيا على فرضية مؤداها أن جوهر الأيديولوجيا "تجسد لنا في قالب نصي؛ ولذا يتعين إدراكه

(قراءته) ومهاجمته (إعادة قراءته وكتابته) من هذا المنطلق" (٤٢). وتصاغ الأعمال التي تؤدي للهيمنة الثقافية أو تناهضها باللغة، ولذا تعد البلاغة أداة الفعل والتغيير الاجتماعيين. ومن ثم، تتطلب المهمة الأساسية للنقد الثقافي الأكاديمي وجود تحليل بلاغي معارض، وتطبيق ذلك التحليل في المجالات التربوية.

وعلى مستوى الأدب، يأسف لينتريشيا – مثل ويليامز – لتقلُّص نطاق ماهيته تدريجيًا عن عصور النهضة؛ إذ كان يشمل جميع الكتابات والمؤلفات، بينما – في العصرين الرومانسي والحديث – أصبح يشير فقط إلى الكتابات الخيالية. وقد حافظ المفهوم الحالي للأدب على تلك الهوية الملتبسة بحيث يتميَّز عن غيره "بمحاولة تفريغه من أية قيمة تاريخية أو علمية أو نفعية بأي حال" (١٢٣) (ومن هذا المنطلق، فإنه ينحو باللائمة –في ذلك– على نظريات النقد الجديد بوجه خاص). ويقتضي الرد على تلك النظرة الشعرية –التطهرية الفجَّة– إعادة تعريف المصطلح؛ "فصفة الأدبي لا تطلق فقط على نخبة من الكتب العظيمة المعتمدة، وإنما تشمل كذلك ما يسمى بالأدب الهامشي والأدب الشعبي، كما أنها تشمل أيضًا نطاقًا أرحب مما يسمح به هذا التعريف الموسع؛ فهي تشمل كل الكتابات التي تعتبر ممارسة اجتماعية... ويحاصرنا الأدبي من كل مكان، ودائمًا ما يمارس تأثيره علينا" (١٥٧). ويساوي لنتريشيا بين الأدب والخطاب الاجتماعي الذي يحتوي على عناصر وقوى أيديولوجية ومناهضة للأيديولوجيا، ليربط بين "الأدبي" والواقع الاجتماعي والتاريخ والقوة الاجتماعية على وجه الخصوص. ويعد الأدب بلاغيًا بوصفه ممارسة مقنعة.

وقد لجأ لينتريشيا إلى الواقعية السياسية والنظر إلى اللغة كفعل مقصود في سعيه لوضع منهج نقدي معارض. ولذا فليس من المفاجئ أن ينفرد بهجوم خاص على نظرية دي مان حول اللغة؛ إذ وصفها بأنها تشويش مضلل يعيق التحليل

النصي عن الوصول إلى حقائق القوة والأيديولوجيا والهيمنة. ويرى لينتريشيا أن النظرية الأدبية تصور اللغة، إلى حد ما، في صورة مبهمة، أو غير تواصلية، أو غير تفعالية؛ الأمر الذي يكسب اللغة صورة جمالية بيد أنه يعزلها عن النص الاجتماعي. لكن وفق ما بعد البنيوية، فإن لينتريشيا يتبنى مقاربة غير ناضجة لدور الدالة؛ إذ يتبنى نظرية أداتية للغة تُبسِّط ازدواجية اللغة والتغاير اللغوي، مخاطرًا بإلغاء السمات المائزة للأدب؛ مثل الأسلوب الشعري والعناصر الجمالية، ما يعد تقليصًا وتغييبًا للأدب بدلا من كونه إعادة تعريف وتوسيع لنطاقه.

على أن لينتريشيا ساعدني في استقراء مفهوم "الأدب" كفئة أيديولوجية دون محتوى، تَنْشَط في أوقات وأماكن محددة وبطرق معينة لأسباب مخصوصة، وهو ما يشير إلى "وظيفة الأدب" تلك التي تضطلع -متآزرة مع أي من نظم العقل- بأداء مهام محددة وتخدم مهامًّا معينة، وينبغي أن يفسر النقاد اليساريون والليبراليون اليوم مصطلح "الأدب" في هذا السياق، لا كهجوم على أنطولوجيا النص الشعري الحقيقي/ المفترض، ولكن على الطريقة التي يعرّف الأدب بها ويوظف حسبها في الوقت الحاضر. فعندما يعيد الناقد تعريف الأدب ليشمل جميع الكتابات، فإنه – جزئيًا – يطالب بتوجيه العناية والاحترام الفكريين نفسيهما اللذين غالبًا ما يوليهما نقاد الأدب إلى جميع أنواع الخطاب، وبالطبع فإن دعوة كهذه تهاجم النخبوية لصالح الدمقرطة، خاصة في سعيها لإظهار الكتب المنتخبة التي توصف بالأدب العظيم كنصوص عنصرية وطبقية ومتحيزة عرقيًا، وهو ما يعد انتكاسة لما قدمه رواد الشكلانية في تعريفهم للأدب. وتتضمن المعركة حول تعريف الأدب عناصر سياسية وجمالية، وتأطيرًا للنص البلاغي بوصفه نصًا إقناعيًا ورمزيًا في الوقت ذاته.

وبينما يوسع لينتريشيا من رؤية بيرك حول القوة الإقناعية للنص البلاغي، يستفيد هوايت من صياغات بيرك حول المجازات الأربعة الرئيسة؛ إذ يقدم مشروع هوايت البنيوي لنقد التاريخ خطابًا تاريخيًّا معاصرًا يتميز في الوقت ذاته بكونه جماليًّا، وأخلاقيًّا - سياسيًّا، ومعرفيًّا، ومجازيًّا. وعند النظر إلى الكتابات التاريخية باعتبارها سرديات، تميل الكتابات التاريخية إلى تبني أنماط معينة من الحبكات الدرامية (سواء الرومانسية، أو التراجيدية، أم الكوميدية، أو التهكمية)، وكل واحدة من تلك الأشكال الأدبية تظهر تعلقًا بنمط معين من الأيديولوجيا، التي تشمل -على الترتيب- الأناركية، والراديكالية، والمحافظة، والليبرالية. وترتبط بتلك الحبكات الدرامية والأيديولوجيات السياسية أشكال محددة من الجدالات أو الاستدلالات، وهي المناهج الشكلية والمحددات النظرية والعضوية المتكاملة والسياقية. ووضع هوايت أسس النظم الهيكلية الأربعة للحبكات التاريخية والأيديولوجيا والجدالات في النص البلاغي، اعتمادًا على نظرية بيرك المجازية للغة. يقول هوايت: إن على المؤرخ - لكي يكتسب القدرة على رواية البيانات التاريخية وتقييمها وشرحها - أن يؤسس المجال كموضوع للفكر، ويعد هذا الفعل التوليدي للتصور المسبق مجازيًّا، حيث يحتوي على الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والمفارقة، التي تعمل كأشكال أربعة رئيسة ما قبل شعورية للفكر. وبحسب هوايت، "يظل الفكر أسير الأنماط اللغوية التي يسعى من خلالها لفهم الخطوط الرئيسة للموضوعات الكامنة في مجال إدراكه" (xi). على هذا النحو، يرى هوايت أن أنماط المجاز اللاواعية تمثل العوامل المحددة للإبستمولوجيا، والأخلاق السياسية، والجماليات؛ ومن ثم يصبح النص البلاغي فرعًا معرفيًّا أساسيًّا. وعلى امتداد كتاباته، يشير هوايت ضمنيًّا إلى أن اللغة البلاغية تأسيسية وسابقة على كل شيء، وهي فكرة خاطئة شائعة بين المنظرين (ما بعد) البنيويين، وهو ما تناولته بالعرض والنقد عند مناقشة سكولز وميلر في الفصل الأول؛ حيث عارضت بوضوح فكرة تأطير الأخلاقيات السياسية بوصفها ظاهرة موازية للغة كقاعدة أساسية.

جاء التدخل الحاسم لمنظري الأدب المعاصرين في الجدل حول النص البلاغي مع مقولات دي مان حول البلاغة؛ حيث بدأ دي مان في دراسة ملاحظات نيتشه حول الاستعارات التي لا تضيف إلى اللغة أو تنتقص منها بسبب أنها تشكل طبيعة اللغة ذاتها. يقول دي مان، في كتابه أمثولات القراءة "Allegories of Reading"، إن "التأكيد المباشر بأن التركيب النماذجي في اللغة بلاغي، وليس تمثيليًا أو تعبيريًا عن معنى مرجعي مناسب... يمثل انعكاسًا كاملا للأولويات المستقرة التي تؤسس تقليديًا لدعائم سلطة اللغة في مناسبتها للمعاني والإشارات خارج نطاق اللغة، بدلا من أشكال المجاز داخل اللغة"(١٠٦). وتبدو اللغة دائمًا مجازية أو بلاغية وليست إحالية أو تمثيلية؛ إذ لا توجد لغات بدائية غير بلاغية. وتقوض البلاغة -بوصفها ظاهرة مميزة للغة- الحقيقةَ بالضرورة، وتفتح الباب للاحتمالات المحيرة بوجود انحرافات إحالية(١٠). ويقوّض دي مان هنا الأفكار التقليدية المتعلقة بالإحالة، ملغيًا أداتية اللغة على نحو جذري، ومتجاوزًا فيما يبدو مدرسة النقد الجديد التي تتجنب الإحالة اللغوية. وبوصفها قوة حاسمة، تستحدث اللغة البلاغية عند دي مان علاقة جديدة بين الإنسان والعالم؛ إذ إنها تؤسس شيئًا يشبه (السجن الذي يحيط بالإنسان دون أصول أو أسس خارج حدود اللغة المخادعة). ومن وجهة نظر الشعر التقليدي، فإن مفهوم اللغة هذا يجعل من الكتابات الأدبية كتابات محاكية وتعبيرية؛ إذ يوسع بشدة نطاق الفكرة المغلوطة عن إحالية اللغة التي تروج لها مدرسة النقد الجديد، لتشمل اللغة كلها، لا اللغة الشعرية فحسب. ومع ذلك، يحافظ دي مان على اعتبار الأدب كيانًا مستقلا؛ إذ يصف النص الأدبي بأنه أي نص عالي البلاغة، سواء أكان شعريًا (موزونًا)، أم فلسفيًا، أم سياسيًا، أم نقديًا. (وهو في ذلك متأثر بأفكار ياكوبسون حول الخصيصة الشعرية). وأوضح دي مان في كتابه العمى والبصيرة "Blindness and Insight" أن "معيار

الأدبية لا يعتمد على كبر خطابية الأسلوب أو صغرها، ولكن على درجة توافق بلاغية اللغة"(١٣٧). وبصياغة مشابهة، يخلص دي مان إلى "استنتاج مؤداه أن الخصيصة المحددة للغة الأدبية هي التصويرية، وهي أوسع نطاقًا من البلاغية"(٢٨٥). وفي المجمل، تعد كل اللغات بلاغية في أصلها، ولكن تتميز اللغة الأدبية وحدها -أينما وجدت- بدرجة أكبر من البلاغية.

وعلى الرغم من أن هوايت يصف البلاغية بأنها تأسيسية، فقد حد من الانحرافات والازدواجيات عبر أربعة أنواع رئيسة من المجازات، توازي تركيبيًّا أنماطًا معينة من الاستدلالات والأيديولوجيات والسرديات. وبخلاف دي مان، تعمل نظرية النص البلاغي لهوايت كإسقاط تركيبي مخصص للفصل بين الأشكال الأخلاقية – السياسية والنوعية والجدلية المستخدمة في الكتابات التاريخية وتصنيفها نمطيًّا، بينما يصعب الفصل بين المسائل الأخلاقية–السياسية والنوعية والإبستمولوجية وفق نظريات دي مان ما بعد البنيوية؛ ومن ثم فإن الموقف النقدي الناتج عنها سيركز على التساؤل عن الصور البلاغية متجاهلا جميع الاعتبارات الأخرى. وتتعارض نظرة لينتريشيا للغة بأنها تؤدي دورًا إقناعيًّا للأيديولوجيا، وتتطلب من النقاد نظرة فاحصة بلاغية معارضة لأفكار دي مان؛ لأنها تتجاهل الفجوات الإشكالية الدائمة الناتجة عن التقلبات التصويرية التي تعد من خصائص اللغة، خاصة اللغة الأدبية. وبينما تتعلق البلاغية عند لينتريشيا بإقناعية اللغة وارتباطها الفعال بالسلطة والأيديولوجيا، فإن البلاغية عند دي مان تحدد – أولا وقبل كل شيء– تصويرية اللغة غير المقروءة وتركيبها (أو تفكيكها) للإدراك، بينما تعد السياسة اعتبارًا ثانويًّا، أو أن السياسة – مع تحري الدقة – تخضع للبلاغية؛ إذ تتأثر بانحرافاته الاضطرابية وتقلباته الأداتية.

ومن الجدير بالذكر أن دي مان نادرًا ما يقر بوجـود التنـاص أو الـنص الاجتماعي، على الرغم من إدراكه للأمثولة كتصور قبلي للنص الأولي. وينفـرد دي مان بذلك بين البارزين من رواد ما بعد البنيوية. وعلى ما يبدو فـإن اشـتغاله بالقواعد منعَه من التحرك لما وراء الانحرافات الموضـعية للبلاغيـة. وبالنـسبة للمنتمين لتيار ما بعد البنيوية، يمكن للنص الاجتماعي اختراق النصوص الثقافيـة، عادة بسبب عوامل مثل الترسيبات بين النصية، والرموز النوعية، وأنظمة الاشتقاق من الجذور اللغوية، والأعراف المتمركزة حول المركزية اللغويـة، والاسـتطراد الخطابي، وباكورة الاستدلالات السالفة. ونادرًا مـا تنكـر الأبعـاد التاريخيـة- الاجتماعية للغة والبلاغية والخطاب، بل إنها تعامل معاملـة الـدليل علـى عـدم التجانس ووحدة الاستخدام على المفردات المختلفة والمطلقة والاتساق والتباين على نحو متبادل بما يضعنا أمام إشكالية بلاغية. ويحضرنا هنا تعامل بارت مع الرموز الخمسة في كتابه "S/Z"، وتعقب دريدا للثنائيات الفلسفية التقليدية في كتابـه: علـم الكتابة "Of Grammatology"، وتنظير كريستيفا لأصل النص والنص المنجز فـي كتابها "ثورة اللغة الشعرية"، وتحديد فوكو لأنظمة البانوبتيكون في كتابه "المراقبـة والعقاب" "Punish and Discipline"، وتوصيف بلـوم للتـأثيرات التاريخيـة فـي "خارطة القراءة الخاطئة"، وتقديم ليوتار لما وراء السرديات في كتابه "أوضاع مـا بعد الحداثة"، وتحديد دولوز وغوتاري للتشكيلات الإجمالية في كتابهما ضد أوديب "Anti-Oedipus".

ولفهم نظرية دي مان في البلاغية، ينبغي الرجوع لملاحظاته حول القواعـد في كتابه أمثولات القراءة "Allegories of Reading"، وفق وجهة نظره، فإن "تمييز إبستمولوجيا القواعد عن إبستمولوجيا البلاغة تعد مهمة جسيمة" (٧). إذ تعتـرض القواعد العلاقة بين البلاغية وإحالتها المرجعية، ما يؤسس لإمكانية التصوير ويفاقم

من انحرافات المعنى الإحالي؛ حيث إن قوة القواعد غير الشخصية التي تشبه الآلة "تولد نصوصًا فقط في غياب المعنى الإحالي" (٢٦٩). والقواعد مثل المحرك الذي ينتج من غير وعي جملا لا تدرك المعنى ولا تأبه به. واعتمادًا على قوة القواعد وحدها، تصبح التقلبات الإحالية للبلاغة التصويرية غير قابلة للقراءة. ما يثير أسئلة دائمة عن المعنى المقصود. وحتى ينقل النص معنى، فإن ذلك يتطلب استقرارًا اعتباطيًّا للتقلبات البلاغية، ما ينهي تمامًا دور القواعد. ومن هذا المنطلق، لا ينكر دي مان الظواهر التقليدية المتمثلة في الإحالة اللغوية والمعنى والإقناع. ومع ذلك، فهو ينظر إليها على أنها ظواهر ثانوية وإشكالية؛ حيث يصف أدائية القواعد والبلاغة بأنها "أسس" للغة لا أساس لها، خاصة اللغة الأدبية.

ويفكك دي مان العقد الاجتماعي لروسو، ليظهر تشظيًا في الكليات المجازية لجوهر الفرد، التي تمثل في تلك الحالة مفاهيم سياسية، خاصة فكرة ملكية الأرض، والتمثيل السياسي، والعقد الاجتماعي، وشرعية الدولة. ويقول دي مان مشيرًا إلى عمله التحليلي: "إننا لا نهتم هنا بالأهمية السياسية الفنية لهذا النص، وكذلك لا نهتم بالتطبيقات العملية السياسية والأخلاقية التي قد تنجم عنه، وإنما تحاول قراءتنا فقط تعريف الأنماط البلاغية التي تنظم توزيع المصطلحات الرئيسة وحركتها، بينما نؤكد على أن التساؤلات المتعلقة بتقييم النص يمكن النظر إليها فقط بعد توضيح حالة النص البلاغية"(٢٥٨). ومن الواضح أن دي مان يفضل التحليل البلاغي الشكلي في نمطه الفيلولوجي؛ حيث يسعى لتتبع ارتباط (أو انفكاك) المصطلحات الرئيسة في الأنماط التصويرية الكبرى. والناتج العام من هذا التحليل هو تقويض المفاهيم السياسية التي تؤطر نظرية العقد الاجتماعي، ومع ذلك، يصر دي مان بشكل نحو ملحوظ على أن التساؤلات الخاصة بالقراءة تسبق مسائل النظرية الأخلاقية-السياسية أو تطبيقها العملي، كما يتجنب دي مان، في هذا الموضع

وغيره، مناقشة أسئلة التقييم بصورة ملحوظة، ما يعني استمرار عدم خضوع نتائج تحليل النظرية السياسية وممارستها للدراسة عن قصد.

وبقراءة ما بين السطور، يمكننا استقراء السياسة النصية لدي مان؛ إذ إن احتفاءه بالأنماط التجزيئية وانتقاده للأنماط الشمولية توحي بوجود نمط ليبراتاري غريب الأطوار؛ إذ يبدي تشككه حول أفكار الملكية والتملك والتمثيل السياسي والدولة والتجمعات المنسجمة على نحو خاص؛ ولأن هذه الأفكار السياسية غير متجانسة، فلا يمكن تصنيفها وفق الأطياف السياسية المعتادة بين اليسار واليمين؛ إذ تنتمي في جزء منها إلى المحافظة الجديدة وفي الجزء الآخر إلى الأناركية.

ويميز التزام دي مان بالتحليل البلاغي ورفضه للتقييم الأخلاقي-السياسي نوعًا محددًا من ما بعد البنيوية الشكلانية، ولكن الأمر الأكثر إزعاجًا في هذا النمط النظري هو فكرة أن التحليل البلاغي يمكن، بل ويجب، أن يسبق جميع العناصر الأخرى، ففكرة أن يقابل الناقد نصًا ثم يختزل نقده في التساؤلات المتعلقة بالقواعد والبلاغة تعد مثيرة للجدل بدرجة كبيرة، إذا كان التبرير الوحيد لذلك هو اعتماده على قاعدة هرمية مشكوك فيها، أو على نموذج فوق بنيوي تكون اللغة فيه أساسًا للأخلاق والسياسة والإبستمولوجيا التي تمثل أمورًا ثانوية وظواهر هامشية. ومن وجهة نظري، فإن إعمال اللغة يطلق قوى نحوية وتصويرية وإبستمولوجية وأخلاقية-سياسية على نحو متزامن، وتؤثر بطريقة لا يمكن معها تحديد أولويات لتلك المخرجات. ومن ثم فإن وضع القواعد والبلاغة قبل الإبستمولوجيا والأخلاق والسياسة يمثل تفضيلا لها على أنها الحقيقة، وهذا التفضيل الميتافيزيقي سيعمل على وضع حدود غير حقيقية بين اللغة والمعرفة والسلطة، ما سينتج عنه استمرار التساؤلات النقدية منشغلة بالتفسيرات النصية، ومعطلة عن النظر في كل من التحليل الثقافي والنقد الثقافي.

الجسد واللاوعي والنظام الاجتماعي

عادة ما تتجاهل نظريات اللغة الشعرية والبلاغة اعتبارات الفسيولوجيا وعلم النفس الجنسي والسلوك الاجتماعي، وفي هذا المجال، فإن أعمال كريستيفا وسيكسوس لها فائدة خاصة في التمهيد لنظرية لغة تتعامل مع المسائل الحرجة للتحليل الثقافي.

في سياق تمييزها في أعمال لاكان بين المجالين "العلاماتي" و"الرمزي"، وأصل النص والنص المنجز، وضعت كريستيفا نظريات تربط بين الذات والتشكل الاجتماعي، وبين النظام (ما قبل) اللغوي والنص الاجتماعي. ويشير "العلاماتي" عند كريستيفا إلى نزعات الجسد ذات الدوافع الغريزية التي تؤثر على اللغة. وخلال مرحلة المرآة، التي تمثل إحدى مراحل نمو الإنسان، عندما يحدث خرق للحدود بين الذات والموضوع، ويبرُز الوعي مشكلا اللاوعي، تظهر اللغة، التي تسمح بدخول الإنسان في مجال القواعد (العرف – القانون – الدور الأبوي – القيود الاجتماعية). ويتبع هذا المجال "الرمزي" المجال "العلاماتي"، واعتمادًا على المجالَين العلاماتي والرمزي غير المتجانسين، توضح كريستيفا نظريتها العامة حول النص:

"إن ما يمكن أن نسميه "أصل النص" يتضمن عمليات علاماتية، ولكنه يشمل أيضًا بدايات الرمزية، وتشمل الأولى الدوافع والنزعات وتقسيمات الجسد، بالإضافة إلى الأنظمة البيئية والاجتماعية المحيطة بالجسد، مثل الأشياء، والعلاقات ما قبل الأوديبية مع الوالدين، بينما تشمل الثانية ظهور التمايز بين الذات والشيء، وتأسيس النواة الأولى للمعنى الذي يتضمن الفئات... ويتطلب إدخال "أصل النص" في نص إبراز تحولات طاقة الدافع التي يمكن اكتشافها في الأدوات الصوتية

(مثل تراكم الوحدات الصوتية والقافية وتكرارها) والأدوات الإيقاعية (مثل التنغيم والوزن الشعري) على نحو تظهر فيه المجالات الدلالية والقولية في سمات نحوية ومنطقية(٨٦).

ومن ثم، يمكن النظر إلى "أصل النص" على أنه الأساس الأول للغة، بينما يمكن استخدام مصطلح "النص المنجز" للإشارة إلى اللغة المستخدمة في التواصل، التي يصفها اللغويون بأنها ذات "كفاءة" و"أداء". ودائمًا ما ينقسم النص المنجز ويتشعب، ولا يمكن اختزاله في العملية العلاماتية التي تعمل من خلال أصل النص. والنص المنجز تركيب (يمكن توليده وفق قواعد اللغة) ويتوافق مع قواعد الاتصال، ويفترض مسبقًا وجود ألفاظ منطوقة ومخاطب. ومن ناحية أخرى، يعد النص المنجز عملية؛ إذ يتحرك في مناطق لها حدود نسبية مرحلية تشكل طريقًا ليس محصورًا في قطبين من المعلومات ذات المعنى الواحد تنتقل بين ذاتين كاملتين(٨٧).

وتكمن فائدة تلك النظرية الخاصة بأصل النص في وضعها مفاهيم جديدة لجوانب من الخطاب غالبًا ما يُتغاضى عنها. ويحدد النص المنجز الأبعاد التواصلية للغة؛ مثل نموذج ياكوبسون. ومع ذلك، فإن هذا النمط من أنماط الخطاب يغض الطرف عن الجوانب البنيوية المصاحبة للغة، التي تظهر في الوزن الشعري والقواعد والعلامات الأخرى السابقة للشعور مثل الرمزية الصوتية والقافية. ويؤدي تداخل أصل النص مع الأنظمة البيئية والاجتماعية وتكوينه داخل الجسد ودوافعه إلى إضفاء الصفة الاجتماعية والمادية على كل من اللاوعي والجسد اللذين تنبع منهما اللغة في الأساس. وتتضمن جميع العمليات الدالة، من وجهة نظر كريستيفا، كلا من أصل النص والنص المنجز، على الرغم من أن بعض أنماط النص المنجز تحد من عمل أصل النص، تمامًا كما تحد بعض أنواع

أصل النص، خاصة النصوص الطليعية الحداثية، من التأثير الكامل للنص المنجز. كما أنه لا يوجد نص منجز أو أصل نص في صورة نقية؛ إذ تحتوي جميع النصوص على بعض العلاماتية والرمزية.

وفي الوقت الذي صور فيه النقاد الشكلانيون الأنجلو-أمريكيون اللغة الشعرية على أنها نوع من المقاربة للتهرب من النص المنجز، فقد أساؤوا توصيف أصل النص الشعري من خلال تجاهل الجسد واللاوعي والسياقات الاجتماعية-البيئية الأوسع نطاقًا. ويعاني نموذج ياكوبسون من مخاطر مشابهة، بينما استعاد أتباع بيرك المناهضين للشكلانيين اعتبار اللاوعي والنظام الاجتماعي، ولكنهم تجاهلوا الدوافع الجسدية. وعلاوة على ذلك، أضفى كل من لنتريشيا وهوايت صبغة سياسية واسعة النطاق على النص على نحو لم تفعله كريستيفا. ولكني هنا أرى أن كريستيفا قد أخطأت في تضييق نطاق تعريف "السياسة" على هذا القواعد، وهو ما يعد هدّامًا وراديكاليًا.

وحسب كريستيفا، فإن النص الأصلي الحداثي "يميل إلى تجاهل الدوال السياسية والاجتماعية، ولم تُدخِل الممارسات الدالة في النص المنجز العمليات الجمعية وغير المتجانسة والمتناقضة ذات الدلالة إلا في السنوات الأخيرة أو في الفترات الثورية، التي جمعت الدوافع المختلفة والانقطاع المادي والنزاع السياسي وانسحاق اللغة"(٨٨). واقتصرت كريستيفا على إضفاء صبغة تاريخية (فقط) على السياسات الراديكالية في نظريتها الشعرية، بزعم أن معظم النصوص لا تظهر البعد "السياسي" العلاماتي، فيما عدا بعض النصوص القليلة الثورية والبعد حداثية. ولا يمكن ضمان ظهور "السياسي" في النص. وكما ساعد تمييز ويلرايت بين اللغة المختزَلة واللغة العميقة على إضفاء قيمة على اللغة العميقة، فإن التمايز الثنائي لكريستيفا بين أصل النص والنص المنجز يعطي مكانة لأصل النص، ومع ذلك،

ففي الوقت الذي يعلي ويلرايت فيه من شأن الأسطورة والدين والجماليات، تحفـل كريستيفا بتدفقات الرغبة والإيقاعات الجسدية في الأدب والفن الثوري. ومع ذلـك فقد أعطت مكانة لأصل النص الطليعي، وهو ما يبدو حفاظًا غير مطلـوب علـى الجماليات الحداثية النخبوية.

وعندما نقارن بين أفكار دي مان حول اللغة بأفكار كريستيفا، فإننـا سـنجد كثيرًا من القيود في أفكار الأول؛ إذ إن القوى التوليدية للنص عند دي مـان هـي قواعد النحو والبلاغة مع عدم وجود أي ارتباطات بالجـسد واللاوعـي والنظـام الاجتماعي. ومن ثم يمكن توقع أن دي مان لا يهتم على الإطلاق بالتحليل النفـسي أو علم الاجتماع أو النظريات السياسية، ما يجعل نمط قراءته للنص يتسم بـالهوس والتزمت، كما أنه لا يلقي بالاً للتساؤلات المتعلقة بالنوع والعنـصر والطبقـة، ولا بالمسائل المرتبطة بالإيقاع والصوت التي غالبًا ما تثير الاهتمـام. وتـأتي جميـع الأفكار، مثل التمثيل (أو عدم التمثيل) الرمزي في النظـام الاجتمـاعي، وبنيويـة (أو تفكيكية) الجسد - الذات، وقوى الإرادة والسلطة والأيديولوجيا والتطبيق العملي (أو القوى المضادة لها)، والتشكيلات (أو التشوهات) التي تفرضـها المؤسـسات، لاحقة على أفكار القواعد/البلاغة، التي تمثل مساحة تتحول فيهـا الظـواهر إلـى كينونات غير محددة. وبالطبع، فإن بعض مؤيدي دي مان، مثل فيلمان وجونسون، قد أعادوا توظيف تقسيماته وتصوراته مع إقرانها بتحليل نفسي كثيف، والنظر فـي المصالح السياسية في أعماله حول التحليل الثقافي. ويمكن استخدام نمط التجـزيء التحليلي الذي طوره دي مان في تفكيك النظريات التعليمية، والممارسات السياسية، والنظم المؤسسية، والترتيبات الاجتماعية، المثيرة للجدل وإزالة الغمـوض عنهـا ونزع شرعيتها، ولكن دي مان نفسه كان يحتكم للنقد الثقافي.

وتستحق نظرية سيكسوس حول "كتابة المرأة"، تناولها بالمناقشة هنا بسبب قيمتها الخاصة للنقد الثقافي، تمامًا مثل مفاهيم كريستيفا حول العلاماتي والرمزي، فمن وجهة نظر كريستيفا، فإن الدخول إلى النظام الرمزي يبدأ مع انفصال الذات عن الآخر (الأم)، واكتساب اللغة، وتشكل اللاوعي، والدخول في النظام الاجتماعي الأبوي، ويؤدي كل ذلك إلى تحفيز إدراك مشاعر الفقدان والاغتراب والرغبة. وحسب سيكسوس، يمكن، بل ينبغي، استكشاف المساحة ما قبل الرمزية، المتمركزة حول الأم، غير الخاضعة للنزعات الجسدية في الكتابات النسوية الجديدة، وتقول "إن النساء يجب أن يكتبن من خلال أجسادهن، ويجب أن يخترعن اللغة المنيعة التي تدمر التقسيمات والمستويات والبلاغيات والقواعد والرموز" (٢٥٦). وتحمل نظرية كتابات المرأة معارضة صريحة للقواعد اللغوية والقواعدية والبلاغية الأبوية، كما أنها تحمل مضامين سياسية-جمالية تسعى لاستحداث تغيرات ثقافية ثورية. "فالنص النسوي لا يمكن أن يفشل، فهو نص بركاني، وعندما يكتب فسيؤدي لإضرام ثورة على الملكية القديمة الهشة التي تحمي المصالح الذكورية، ولا يوجد سبيل آخر، ولا توجد مساحة لها إذا لم تكن المرأة رجلا، وإذا كانت المرأة ملكًا لنفسها، فإن ذلك يجب أن يحطم كل شيء، وأن ينسف أطر عمل المؤسسات، وأن يطيح بالقانون، وأن يدمر "الحقيقة"، مصحوبًا بالضحكات" (٢٥٨).

وتتميز نظرية الكتابة النسائية ببعض نقاط القوة وكذلك ببعض نقاط الضعف، فهي تضفي صبغة أنطولوجية وجوهرية على المرأة، وتربطها بقوة باللاوعي والجسد والأم وما قبل الرمزية، وهي المساحات نفسها التي تحبس المرأة وفق التفسيرات الأبوية. وبما أن الكتابات النسوية كتبها رجال مثل جينيه وجويس، كما كتبتها نساء مثل كوليت ودوراس، فهي ليست ممارسة نسوية، فهي تحفل

بالكتابات الطليعية أكثر من غيرها من الكتابات. وبينما تسعى نظرية الكتابات النسائية لاحترام الاختلافات ومضاعفتها، إلا أنها تستخدم صيغ المفرد في خطابها الذي ينادي "بالمرأة الجديدة" و"الكتابة النسوية" وليس النساء والكتابات. ولكن المساهمة الحقيقية لنظرية كتابة المرأة للنقد الثقافي ما بعد البنيوي، على الرغم من المشاكل التي تعاني منها، تبرز في إضفاء الصبغة الجنسية على المفاهيم الحرجة للجسد واللاوعي (وكذلك الصبغات الاجتماعية والسياسية)، وتقديمها الكتابة كموقع للنضال ومساحة يوتوبية للتحول الاجتماعي، واللغة بوصفها منتجة للاختلافات والتحيزات، والقواعد اللغوية والبلاغة بوصفها آليات أيديولوجية (وهو ما يخالف آراء دي مان).

التعدد اللغوى في الخطاب والشعر

قبل وفاة ريموند ويليامز بوقت قصير، علق على تطور الدراسات الثقافية في العقود الأخيرة، مبرزًا التقدم الذي قام به باختين في مجال نظرية اللغة. ويستشهد النقاد الثقافيون بآراء باختين اليوم، خاصة بنقده للشكلانية والأسلوبية، ويستخدمون نظريته حول الخطاب، خاصة فكرته العامة حول التعدد اللغوي التي يقول عنها باختين:

في أي لحظة من لحظات تطورها، لا تنقسم اللغة فحسب إلى لهجات لغوية بالمعنى الحرفي للكلمة (الذي يستخدمه اللغويون الشكلانيون، خاصة ما يتعلق بالصوتيات)، ولكن أيضًا – وهي النقطة المركزية التي تهمنا – إلى لغات ذات أبعاد اجتماعية – أيديولوجية: لغات الجماعات الاجتماعية، واللغات المهنية، واللغات المتعلقة بأنواع الفن، ولغات الأجيال، وما إلى ذلك. ومن وجهة النظر تلك، فإن اللغة الأدبية تمثل إحدى تلك اللغات التعددية، وهي بدورها تنقسم إلى

لغات (ترتبط بنوع الفن وبالحقبة التاريخية وغيرها)، وفور إدراك هذا الانقسام والتعدد اللغوي لا يمكن اعتباره شكلا ثابتًا للحياة اللغوية، ولكنه أيضًا ما يضمن حركيتها، ويتسع نطاق انقسام اللغة وتغايرها طالما ظلت حية ومتطورة، وتعمل القوى الجاذبة المركزية للغة جنبًا إلى جنب مع القوى الطاردة المركزية لها دون انقطاع، وكذلك تعمل القوى المركزية والتوحيدية للفظي-الأيديولوجي بجانب القوى اللامركزية والتفريقية.

ويعمل كل لفظ متماسك في موضوع الحديث كنقطة تتلاقى فيها قوى الجذب والطرد المركزيين؛ حيث تتقاطع عمليات المركزية واللامركزية والتوحيد والتفريق في اللفظ المنطوق، ولا يستوفي المنطوق متطلبات اللغة كتجسد متفرد لفعل الكلام فحسب، ولكنه يستوفي أيضًا متطلبات التعدد اللغوي؛ إذ إنه في الواقع عامل مشارك فعال في تنوع الكلام (٢٧١-٧٢).

وبالنسبة للنقد الثقافي، توجد خمس مساهمات مهمة في هذا الرأي: الأولى هي أن اللغة تعتبر منطوق الذوات المتكلمة، أي أنها "خطاب" (وليست غير شخصية ودلالات قبل صوتية ومجازات وقواعد نحوية إلخ)، والثانية أن اللغة الخطابية تتميز بقوى الانقسام الطاردة مركزيًا، التي تتضمن تشكيل اللهجات التعددية، وأنواع الكلام المختلفة، والمجموعات اللغوية الخاصة (حسب الفئة العمرية والجماعات المهنية والطبقية إلخ)، والثالثة أن انقسام اللغة إلى مستويات لغوية متصارعة يمثل ظاهرة اجتماعية - أيديولوجية، والرابعة أن اللغة الأدبية هي مجرد طبقة واحدة من مستويات متعددة، وتنقسم بدورها وفق نوع الفن وأسلوبه وغيرها من العوامل المميزة، والخامسة أن الخطاب الفردي مؤطر وفق خطاب المجتمع، ما يعني أن كل أنواع الخطابات تشارك ختمًا في التعدد اللغوي. ويتجلى تأثير تلك المفاهيم في إدراك أن الأدب يعد فئة من الخطاب الاجتماعي

المنقسم إلى مستويات متعددة متصارعة في الأبعاد الأيديولوجية، أي أن النص يعد جزءًا من النص الاجتماعي الذي يعتبر ساحة صراع.

ويرى باختين أن الأدب الروائي يمتاز بأعلى مستوى من التغاير اللغـوي، فيما يتسم الشعر بأدنى مستوى من التعدد اللغوي من بين ألوان الأدب، وكما هـو متوقع، فإن باختين يفضل الرواية. وتعاني وجهة النظر تلك من بعض المـشاكل، فإن "تنوع الأصوات والتعدد اللغوي يدخلان الرواية وينتظمان داخلها في نسق فني بنيوي، وهذا ما يضفي على الرواية السمة المميزة لها بوصفها نوعًا أدبيًا" (٣٠٠). وعلى الجانب الآخر، عند الاقتراب من الحدود الأسلوبية للغة الشعر، فإنها تـصبح غالبا سلطوية ودوجماتية ومحافظة، لتنغلق على نفسها بمعزل عن تأثيرات اللهجات الاجتماعية غير الأدبية" (٢٨٧). ويربط باختين بين الخطاب الـشعري والتـصنع والمعيارية والحوار الفردي والمركزية والتوحيد وقوة الجذب المركزي. وعـلاوة على ذلك، فإن الوزن الشعري في رأيه "يعمل على تقوية صفات الوحدة والانغلاق وتركيزها على الأسلوب الشعري السحري الباطني وعلى اللغة الموحدة الشكل التي يعرضها هذا الأسلوب" (٢٩٨). ويوضح باختين أن الأنواع الأدنى مـن الـشعر، خاصة التهكمية والكوميدية، تظهر درجة أكبر من التعدد اللغوي.

وبينما يدفع باختين الشعر ليقبع على الهوامش، يحث البلاغية لتتجـه نحـو المركز الاجتماعي؛ إذ يعتبر أن الكلام الإقناعي الذي يركـز علـى المـستمعين، والتصريحات السياسية ذات الصور البلاغية، والكتابـات الـصحفية، والخطابـات التعليمية المتداخلة مع الحوار والصراع قريبة الشبه بالأدب الروائي. والشعر فـي رأي باختين يجب أن يكون روائيًا وبلاغيًا، مثل الهجاء المُقْزِع.

وتكشف اختيارات باختين لألوان الأدب المفضلة لـــه عـــن نـــسق التقيـــيم المضطرب ووضعه الخطاب الأدبي في مدى يتـــراوح بـــين الحـــوار الجمـــاعي الإيجابي والحوار الفردي السلبي – بين الجمعـــي الاجتمـــاعي غيـــر المتجـــانس والسلطة الحاكمة الموحدة – حيث تقع الرواية المتعددة لغويًّا في أقـــصى الجانـــب الجيد، وتقع القصيدة السحرية الباطنية في أقصى الجانب السيء، وبالنسبة لي فـــإن هذا المدى معقول إلى حد ما، وللرد عليه يجب عليَّ أن أضفي الـــصبغة الروائيـــة على الشعر باستخدام التناص الأدبي وسلطة العقل، وتحديدًا، ســـأربط بـــين اللغـــة الشعرية والتقاليد الأدبية، والاشتقاقات اللغوية المعقدة، والقواعد اللغوية، والـــصور والأشكال النمطية، والأنساق الخطابية التاريخيـــة، واللهجـــات الـــسائدة والتابعـــة، والعروض، وطريقة عمل أنماط التواصل المهيمنة والخاضعة، ومعلمـــات النـــوع الجنسي والعنصر والطبقة، والسمات العلاماتية والرمزية. وسأبحث عن القـــصائد في المساحات البينية للمؤسسات المهيمنة، بما في ذلـــك المطـــابع، ودور النـــشر، وبائعو الكتب، بالإضافة إلى المؤسسات الناشرة للأدب مثل الكنـــائس والمـــدارس والمكتبات. وسأعرض القصائد بوصفها نوعًا من تصريحات المتحـــدثين المهمـــين وخيالاتهم، الذين ينشرون، بقصد أو دون قصد، مجموعات معينـــة مـــن العقائـــد والتمثيلات والفئات والمبادئ، والذين يقهرون الآخرين لاعتناق قيم محددة. وسوف تستدعي تلك المهمة إضفاء الصبغات الاجتماعية والمادية على القصائد الـــسحرية الباطنية، ويكون ذلك من خلال وضعها بـــداخل الـــشبكات التناصـــية للأســـاليب المنطقية، وكما أراها، فالقصائد السحرية الباطنية تعد متعددة لغويًّا.

وتوحي ملاحظات ستيفن هندرسون، التي صدَّر بها مقدمة مجموعته لقصائد كتبها شعراء أفروأمريكيون في سياق حركة الجماليات السوداء في ستينيات القـــرن العشرين، بالكثير من الأفكار. فاللغة الإنجليزية السوداء تعد لغة مُسَيَّـــسة مرتبطـــة

بمائتي عام من العبودية والقهر. ولوضع تميز الثقافة السوداء في إطار مفـاهيمي، وضع هندرسون نظرية اللاوعي الثقافي "حقل الروح"، التي تمثل مخزنًا تاريخيًـا للتجارب الاجتماعية والممارسات الدينية والطموحات الجمعية. ويظهر من داخـل هذا الأرشيف التعبير الأسود المتعمق داخل "الروح". ولتحديـد الـسمات البنيويـة والموضوعية المميزة للشعر الأمريكي الأسود، أفرد هندرسون عـشر خـصائص مميزة للكلام الأسود وعشر خصائص للموسيقى السوداء، التي تغطي أنماطًا محددة من القوافي والتورية والصياغات والصور والوزن الشعري والنبـر والخـصائص التعبيرية والنوع الفني، والتي تشكل جميعها التعبير الـشعري الأفـرو-أمريكـي وتميزه. والأدب كما يعرفه هندرسون هو "التنظيم اللفظي للخبـرات فـي أشـكال جميلة، ولكن ما نعنيه بكلمتي "أشكال" و"جميلة" يعتمد بدرجة كبيرة علـى أسـلوب معيشة الناس واحتياجاتهم وطموحاتهم وتـاريخهم، أو باختـصار، ثقـافتهم" (٤). والأدب الجميل وفق العناصر الجمالية والشكل الشعري ليس بالضرورة، ولا بحكم الأمر الواقع، الشيء نفسه لكل من الأفرو-أمريكيين واليورو-أمريكيين. فالتـاريخ والأشكال الثقافية، كأرضية للتعبير، تخترق الظواهر الجمالية، ووفقًا لهندرسـون، فإن الشعر لا ينعزل منفردًا عن التجربة الجمعية، بل على العكس، على الرغم من أن تلك "التجربة" ربما تبدو متسقة لغويًا أكثر من اللازم. (وسأناقش جماليات السود باستفاضة في الفصل الخامس).

أريد أن أطرح بعض المسلمات بخصوص "الشعر" في النقد الثقافي ما بعـد البنيوي. كلما بدت القصيدة أكثر هرميتية، كلمـا كـشفت مـدى التعـدد اللغـوي (المقموع)، فالإغراب اللغوي والتقعر الأسلوبي لا يمثلان انعزالا طليعيًا عن الجسد الاجتماعي فحسب، ولكن يشكلان جهودًا متشابكة لجذب المجتمع وإيقاظه من خلال

إعادة تشكيل خطابه. والشعرية، سواءً أكانت نقية أم هرمينية، تتميز بالرموز المتنوعة والمعقدة، وتشارك بدور في سلطة العقل. وليس ثَم طريقة للخروج من النص الاجتماعي. ويعد التعدد اللغوي أحد الخصائص المميزة للغة الأدبية، سواء الشعرية أو الروائية، والشعر الغنائي مثل الدراما والملاحم. وسيؤدي اعتبار الشعر شكلا خاصًا من الأقوال الزائفة التي لا تمكن إعادة صياغتها إلى تحنيط الشعر ونزعه من الخطاب بوجه عام.

ومن بين ميزات اعتبار النقد الثقافي اللغة خطابًا متغايرًا، في تقديري، ربطها بالذات، وموقعها في المجالات العامة للمجتمع، وإبرازها للاختلافات والصراعات بين الذات والجماعة، وتقسيمها إلى مستويات من الشرائح واللهجات والمصطلحات الدارجة والأنواع الفنية والأقليات اللسانية. ومن خلال وضع فكرة عامة للتناص في هذا المفهوم الخاص بالخطاب، يمكن إثراء نظرية اللغة من خلال إضافة مستويات قوى الاشتقاق اللغوي وقواعد اللغة وتركيب الجملة والتصويرية، وكذلك الوزن الشعري والوصف التصويري وخلق الشخصيات الروائية والتعبير والحبكة والموضوع كجوانب للخطاب. وعلاوة على ذلك، يمكن الأخذ في الاعتبار، بعد دراسة أعمال فوكو، أن تحرك هذه الخطابات في العناصر التي تمكنها شبكات المؤسسات وتتحكم فيها، مثل العائلات والمدارس والكنائس وأماكن العمل والمستشفيات والمحاكم والهيئات التابعة للدولة والإعلام. وبناء على تلك الرؤية، يمكننا الخروج بنظرية مؤداها أن "الأدب بوصفه فئة اجتماعية للخطاب يتنوع تعريفه وفق الأماكن المختلفة والأزمان المختلفة في ظل تنوع الاهتمامات والنتائج". ومن ثم لا توجد أنطولوجيا للأدب، وإنما توجد فقط وظائف للأدب تتعلق بلغات معينة والتناص والمؤسسات وسلطات العقل.

الموضوعات المغفلة

امتدت المعارك التي تشنها الأقليات في المجتمعات المعاصرة حول مسائل مثل العدالة في التوظيف والأجور، والمساواة في فرص التعليم والإسكان، وإنهاء الممارسات التمييزية في المحاكم ودوائر الإعلام والهيئات الحكومية، إلى قاعات تدريس الأدب والمكتبات والمؤسسات الممولة للأبحاث. ولإنعاش الكتابات الأدبية حول المرأة والأفرو- أمريكيين والبريطانيين السود والمهاجرين الآسيويين والأمريكيين الأصليين، وكتاب الطبقة العاملة، والمثليين، والجماعات الأخرى المقموعة، سيكون من الحتمي المشاركة في إعادة صياغة المفاهيم الخاصة بالصراع حول اللغة والأدب والأبحاث الأدبية والبيداغوجية. وبالنظر إلى هذا السياق، فإن صياغة الخطاب الأدبي في صورة متغايرة لغويًا وتناصية تتهرب منها المؤسسات والمصالح تتمتع بجاذبية واضحة؛ إذ إنها توفر خصائص شعرية وتقدم تفسيرات مناسبة للنقد الثقافي.

ويمكن للنقد الثقافي، الذي يُنصح بالاعتماد عليه، الاستفادة من الميول التجزيئية التي تنادي بها ما بعد البنيوية. ويعد مفهوم اللغة كخطاب متغاير لغويًا ذي مستويات متعددة مثالاً على تلك النقطة؛ إذ تتحول اللغة هنا إلى خليط من اللغات المتراكبة والمتصارعة، ويتحول الأدب إلى فكرة وظيفية معدلة لـ"الآداب". ويمثل نقد التراتبية الهرمية هنا عنصرًا مهمًا لنقد ما بعد البنيوية للشمولية. ولا توجد لغة أو أدب أفضل من غيره في ذاته أو أنطولوجيًا، ولكن ارتقاء بعض أنماط الخطاب وألوانه تحدث على حساب الأنماط والألوان الأخرى، ويتطلب إقصاء الأنماط الأخرى، الذي عادة ما يكون إقصاء عنيفًا، يتضمن التحقيق والمساءلة وإعادة التقييم.

وفي ضوء ما سبق، فإن مسألة الحقيقة اللغوية بحاجة لمساءلة. إذ جعلت أدائية اللغات مسألة الإحالية أمرًا إشكاليًّا لجميع أنماط الخطاب، سواء السياسي أو الأدبي أو الاقتصادي أو الديني أو التعليمي أو القانوني بشكل دائم، بغض النظر عما إذا كان بسيطًا أو معقدًا. ومن الناحية التداولية، فإن النزاع حول تساؤلات الإحالية جوهرية ولا يمكن إغفالها، ولنتأمل جملة "الأمريكيون شعب حر". ما الوضع الإحالي لهذا التعبير؟ هل سنحصل على إجابات مختلفة عند النظر إليها كعبارة سياسية أو اقتصادية أو قانونية أو تاريخية؟ هل سيختلف الأمر وفق شخص المتكلم؟ وماذا عن المستمعين؟ ويشير وجود أنواع تافهة من الخطاب؛ مثل جملة "البيت الأبيض أبيض" إلى أن إطلاق الأحكام ضروري في أغلب الأوقات، وليس دائمًا. ومع ذلك، فإن وصف البيت الأبيض بأنه "أبيض" قد يفسر بتفسيرات مختلفة، فقد يشير إلى لون الطلاء، أو الحالة الأخلاقية، أو التحيز العنصري، أو الحادثة التاريخية، أو ضعف الخيال، إلخ. ومن ثم، فإن البدهية الواضحة المناسبة هنا هي أن الإحالية خاضعة للنقاش حولها، وهي النقطة التي سنتناولها بإسهاب في الفصل السادس. وفي كل الأحوال، فإن الدلالة الواحدة للفظ تعد بنيوية، فيما يعتبر الخطأ اللغوي أمرًا معتادًا. ولكن مهما كانت الإحالية مستبعدة، فقد تمثل حالات متعلقة بأغراض النقد الثقافي، وتلك الحالات ستتولد عنها نزاعات نقدية في سبيل الوصول إلى "حلول".

وفي ثنايا وصف اللغة بأنها خطاب متغاير، فقد حافظت على "الذات المتكلمة"، التي تملك الجسد واللاوعي وتتمثل فيهما، باعتبارهما يتمايزان أثناء الدخول إلى المجال الرمزي للعلاقات العائلية والتقاليد الاجتماعية والسنن التاريخية والأنماط الأبوية والرموز الثقافية. وتمثل الذات الاجتماعية – التي تقع في تقاطعات يمكن تحديدها في سلطة العقل – متحدثًا يوظف الخطاب المستخدم

بالفعل، الذي تتحكم قواعده اللغوية وتصويريته وإيقاعه في كل من الذاتية والأفعال الكلامية. ويمكن التلاعب بقواعد النحو والبلاغة والإيقاع، ولكن لا يمكن إنهاء دورها بالكامل؛ *لأن طليعة الشعور والأوجه الجمعية* المكونة لها تجعلها، إلى حد ما، متجاوزة لتحكم الفرد. فاللغة تتكلم من خلال الإنسان، تمامًا كما يتكلم الإنسان من خلال اللغة. وبدرجة ما يعد الوعي لغويًّا؛ إذ إن اللغة تعد العامل المحدد اللازم، حتى لو كانت الذات صامتة؛ حيث إن أدب لغة الإشارة يعد أحد أنواع الأدب. ويقصد من ذلك أن نظرية الخطاب المطروحة هنا ليست متمحورة حول الأصوات، فهي لا تستهدف تفضيل الصوت على الكتابة، أو التحدث على الصمت، أو الوعي على اللاوعي، أو استبطان المعاني على استظهارها، أو الإحالة على الدالة، أو الحضور على الغياب. فوسيلة الدخول إلى كل من نطاقي الذاتية والرمزية هي الخطاب. وتعد ألفاظ الكتابة النسائية والتغاير اللغوي سابقة وأولية على تشكيل الذات الاجتماعية؛ ما يعني أن اللغة، بوصفها قوة تأسيسية، تحول الأبعاد الذاتية والمحددات الاجتماعية إلى عوامل فاعلة في تشكيل خطاب المخطط المؤطر للغة ذاتها. ومن ثَم فإن الذاتية - قطعًا- هي التي تحدد الأولوية الأنطولوجية.

الفصل الرابع

ترميز (وتفكيك) الخطاب (العام)

تهتم النظرية الأدبية والنقدية، منذ أرسطو وهوراس حتى فراي وتودوروف، بأنواع الأدب وصوره. وتحفل الأفكار في هذا المجال بالتعقيدات والإمكانات الحقيقة بالاهتمام. وغالبًا ما تُزاح النزاعات المعاصرة بخصوص نظرية النوع الأدبي، لتظهر بشكل غير مباشرة في صورة حروب على الأدب المعتمد ونهج الأدب والمقرر الأساسي ومكانة الأشكال الهجينة و"غير الأدبية". ونظرًا لأهمية نظرية النوع الأدبي في النقد الأدبي المعاصر وتعليمه، تتضح جدوى فهمه من قبل النقد الثقافي ما بعد البنيوي، الساعي لإيجاد قاعدة أشمل ضمن النطاق الجدلي للتحليل الأدبي الأكاديمي. إن لديّ الرغبة في إثارة نظريات النوع الأدبي التي قدمها ويليك ووارن وفراي وتودوروف وروزمارن للمناقشة النقدية؛ بغية تضمين الأمور سالفة الذكر والتدخُّل بفعالية في هذا المجال من المناقشات. وحيث إنني أجد إيحائيةً في ملاحظات ليوتار بخصوص "الأنواع الأدبية للخطاب، رغم عدم ارتباطها بالموضوعات الأدبية ارتباطًا وثيقًا، فسأقدم رؤاه الخاصة بالتصوُّر ما بعد البنيوي للنوع الأدبي. وأخيرًا، سأفصّل بعض الأمور المهمة، بوصفها لازمة لصياغة فهم النوع الأدبي، بالنظر إلى المواضع التي تبوأها أتباع الحركة النسويّة بشأن أهمية الارتباطات بين الجندر والنوع الأدبي ونفعها.

يركز هذا الفصل على عدّة موضوعات ملحّة بخصوص نظرية النوع الأدبي، أي مفاهيمه والأنماط التاريخية العامة والقيمة الأدبية بشأن صور النوع الأدبي وتقاليده وقواعده واستخداماته العملية. أما فيما يتعلق بالخطاب الأدبي، فأرى أنه يوجد دومًا نوعٌ أدبيٌّ، لكنه أكثر من مجرد نوعٍ واحدٍ؛ أي الإحلال المنهجي للزعم بتميُّز اللغة بالتناص والتعدد اللغوي. ولأن الأنواع الأدبية تدمج التقاليد اللغوية والاجتماعية مع الأدبية منها؛ فهي مرتبطة بنظم العقل، بما في ذلك العوامل المؤسسية والأيديولوجية لمثل هذه التكوينات الثقافية. تلقي العلاقات بين الجندر والنوع الأدبي بظلالها على هذه النقطة، مميطةً اللثام عن سلسلة القيمة المشكوك فيها، من بين أمور أخرى، تُخصص تقليديا للأنواع الأدبية من المأساة والملحمة إلى الروايات القوطية والأدب الرومانسي الشعبي. وكما سأوضح تباعًا، تنتابني الشكوك حول التواريخ الكبرى المتطابقة للنوع الأدبي الذي يحدد تاريخ الأشكال من حيث تطورها أو تراجعها أو غائيتها أو تقلباتها الدورية أو استمراريتها الجدليّة أو تعقيدها المفرط. أما عن استخدام النوع الأدبي في مهمة التأويل، فإنني أجادل حول السياسات الاجتماعية متعددة اللغات والحتمية للخطاب التأويلي وضد التطبيقات التفسيرية المختزلة للقواعد العامة كأدوات لترتيب معنى النصوص الأدبية والتحكُّم فيها.

الأشكال والتقاليد والمؤسسات

يصوغ ويليك ووارن مجموعة من البروتوكولات المنهجية النموذجية، والإشكالية أيضًا، لدراسات الأنواع الأدبية المعاصرة. وكبداية، فإننا نرى "وجوب النظر إلى النوع الأدبي على أنه مجموعة من الأعمال الأدبية القائمة نظريًا على الشكل الخارجي (مقياس أو هيكل محدد)، والداخلي أيضًا (النهج والأسلوب

والغرض – ومن الناحية الأوليّة الذات والجمهور)" (٢٣١). كذلك، "يمكن بناء الأنواع الأدبية على أساس الشمولية أو "الثراء"، بالإضافة إلى "النقاء" (النوع الأدبي بالتراكم وبالاختزال)" (٢٣٥). وللأنواع الأدبية أثر تفعيلي كمقتضيات مؤسسية مفروضة على المؤلفين والقرّاء: "النوع الأدبي هو "مؤسسة" – مثل الكنيسة أو الجامعة أو الدولة بصفتها مؤسسة" (٢٢٦). وتكمن قيمة دراسات النوع الأدبي "في حقيقة كونها تلفت الانتباه للتطوُّر الداخلي للأدب" (٢٣٥).

ينزلق ويليك ووارن في نظريتهما الخاصة بالنوع الأدبي في بعض المشكلات التي تقتضي التقييم النقدي. على سبيل المثال، تقودهما فكرة وجوب عرض الأنواع الأدبية للخصائص المميزة البنائية والموضوعاتية إلى التخلي عن الأنواع الأدبية غير القادرة على الوفاء بـ "المتطلبات المزدوجة". وإن اقتضى الأمر، تهيمن الجوانب الأسلوبية على قضايا المحتوى – حيث "يجب أن يميل تصوُّر النوع الأدبي نحو الجانب الشكلاني، أي تعميم المقاطع الثُمانية الهوديبراستية أو السونيتة بدلا من الرواية السياسية أو رواية الطبقة العاملة" (٢٣٣). ورغم كون هذا الأمر موضع تساؤل، فحجتهم أن الرواية السياسية تحتاج لمجموعة تعريفية من الأدوات؛ حيث تدعم الأنواع الشعرية كالسونيتة مثل هذه السمات. هذا الاستنتاج غير متوقع بالطبع، وتزيد احتمالية إدراك المفكرين الأكاديميين للرواية السياسية على أنها نوع أدبي مؤكد، بخلاف القصيدة ثمانية المقاطع الهوديبراستية، حتى دون الإفادة من قراءة "السياسات والرواية" Politics and the Novel لأرفينج هوي.

أحد الأساليب الواضحة لتفادي مشكلة ويليك ووارن هي أولا تضمين الأعمال الموضوعاتية المحددة كأنواع أدبية تضمينًا واضحًا (مثل الروايات المُهَيديّة والحركة)، وثانيًا، لفصل الخصائص المميزة للحبكة الدرامية والأسلوب

والشخصيات والصور والبيئة وتأويلها كأدوات فنية. أفضل حل هو التخلُّص من الثنائية المختلة وظيفيًا للصور الداخلية والخارجية، مع الترتيب المحتوم والتقادمية. كما يمكن دمج سمات الأسلوب والهيكل والمحتوى في الفئة الأشمل للتقاليد، التي يضمن عملها المزج بين الأبعاد الاجتماعية التاريخية و"الأدبية" في تعريف الأنواع الأدبية. (سيُوضح مفهوم التقاليد بمزيد من التفصيل تباعًا).

بمقدورنا التعرُّف إلى محددات النوع الأدبي إلى حد ما من خلال الأنماط المتكررة للتقاليد اللغوية والاجتماعية والأسلوبية والبنائية والعرضيّة والموضوعاتية، تبعًا للتغييرات، مع ارتباطها ببعض الحقب التاريخية والمجموعات الاجتماعية. ولشرح ذلك على أساس ما بعد بنيوي شامل، فمن الممكن تأويل التناص المتعدد اللغات على أنه مجموعة من الأنواع الأدبية للخطاب والأنواع الأدبية في هذا السياق تشكّل مجالا مفتوحًا ضمن الأرشيف الثقافي الأشمل – يتداخل المجال "الأدبي" مع النطاقات النصيّة الأخرى كالدين والسياسة وعلم النفس والأسرة، التي تظهر في الملاحم والمآسي والأعمال الكوميدية والرومانسية وما إلى ذلك. وتعمل هذه الأنواع الأدبية الخصبة على تداخل الأدب في نظم العقل كمجموعات من التقاليد الأدبية التاريخية تضاف إلى التقاليد اللغوية والاجتماعية. إحدى القيم المتعلقة بنظرية الأنواع الأدبية، حسب ويليك ووارن، هي تصوير تطوُّر الأدب كمزيج من مجموعة معقدة من الأشكال الخطابية السسيوتاريخية غير المستقرة بالتبادل مع الأشكال الخطابية الأخرى التي تمثل نظم العقل. هنا، تراعي دراسات الأنواع الأدبية السياسات الثقافية للأشكال، فضلا عن الأمور الموضوعاتية والسمات الأسلوبية والخصائص اللغوية والمسائل الخطابية السسيوتاريخية.

عندما يميّز ويليك ووارن النوع الأدبي كما لو كان مؤسسة مثـل الكنيسة أو المدرسة أو الدولة، فإنهما يريان أن الأنواع الأدبية ليست أشكالا بيولوجية وإنما صناعة تاريخية بشرية، تبعًا لحفظها وتعديلها وتفاديها ومنافستها. وما يجسد المؤسسات الاجتماعية كالكنيسة والمدرسة والدولة هو الأعداد الكبيرة للذوات "الراغبة فيها"، مقارنة بالموارد الاقتصادية واسعة النطاق والمنظمات المتدرجة المعقّدة والقادة المعروفين والآليات التنظيمية المتطورة ومجموعات المعتقدات والقيم الأساسية والترتيبات المعقدة المتعارف عليها والوحدات المادية الكبيرة نسبيًّا ومسارات التعاون المعروفة لكل المؤسسات الأخرى ومجموعات المؤسسات الفرعية الفضائية والمنافذ الإعلامية والمتحدثين الرسميين لنشر المعلومات والرموز المستفاد منها (الأعلام ومجموعات الألوان وشفرات الملابس) والمواقع الجغرافية الوافرة. يتعلق القليل من هذه الخصائص بالأنواع الأدبية. ويعتمد ويليك ووارين على التصور السطحي والخاطئ عن المؤسسات الاجتماعية، من خلال الاتجاه بهذه الطريقة نحو ما هو اجتماعي، مع تبسيط ماديته المعقدة وتشابكاته وآلياته السلطوية والولع بالتطبيع والتنظيم والهيمنة. لا تكون الأنواع الأدبية مؤسسات مثل الكنائس أو المدارس أو الدول؛ فهي تشبه المؤسسات، وفق الحد الذي تظهر به بعض الأنواع الأدبية قواعد الاستخدام المعقّدة أو تروّج لبعض القيم أو تتواصل مع بعض المجموعات والوكالات الاجتماعية، غير أن هذا القياس بعيد المنال ومضلل. الأكيد أن هناك علاقات بين الأنواع الأدبية والمؤسسات، كالملحمة والدولة والدراما والكنيسة والمقال والمدرسة، على سبيل المثال، لكن ليست هذه الارتباطات هي ما فكر فيه ويليك ووارن، حيث عُنيا بجوانب الأدب الجمالية لا الأيديولوجية. ورغم عدم كون الأنواع الأدبية مؤسسات، غالبًا ما تستخدم المؤسسات بعض الأنواع الأدبية وتنظمها.

وفق التاريخ الأدبي، لكل من ويليك ووارن، يمكن تفسير الأنواع الأدبية من خلال النمو أو الاختزال، من خلال "الثراء" أو "النقاء". من بين أمثلة الأول: الرواية، وملف المراسلات المرتب تاريخيًّا، والمفكرة، وكتاب الرحلات، ورسم الشخصية، والمقال، والملحمة، والأعمال الرومانسية والكوميدية. بينما ليس للأخير أية أمثلة؛ حيث يصعب التعرّف على أمثلته، هذا إن وجدت من الأصل. قد نظن أنها من قبيل أنواع مثل قصيدة الفخر ورسم الشخصية والسونيتة المختصرة والقصة القصيرة جدًّا، لكن يبدو في كل مثال أن الدلائل الأبسط موجودة. وتتعارض فكرة تأليف الأنواع الأدبية من خلال عملية التطهير التاريخية مع نظرية التناص ما بعد البنيوية، التي تعتبر الأصول متغايرة والأشكال متعددة اللغات. يضيف تعليقي على نظرية الشعر المُضلّلَة لباختين (وليس الرواية)، الواردة قُبيل نهاية الفصل الثالث، المزيد من التفاصيل حول هذه النقطة. ما نواجهه هنا هو التحدُّث عن الأزمات المرتبطة بأصل النوع الأدبي، التي تظل مجال اعتبار أساسي لأجل دراسات الأنواع الأدبية. يذكرنا التصوُّر البنيوي الأول لجولي، بشأن هذا الموضوع، بأن الأشكال الأدبية المعقدة تشتق من الأنواع الأساسية الأبسط، مثل الأسطورة والقصة البطولية والخرافة/والحدوتة والحكاية والنكتة. ويلزم كذلك الانتباه إلى نموذج داروين المشكوك فيه لبرونتيير حول تطوُّر الأنواع الأدبية تبعًا لعمليات الانتقاء الطبيعي والطفرات. تقاربنا زمنيًّا فكرة شكلوفسكي الموحية بأن استمرارية الأنواع الأدبية "السامية" تتجدد باستمرار عبر اقتراضها من الأدب الشعبي والثقافة الجماهيرية. ويقود التنظير الخاص بالأنواع الأدبية، على نحو مميز، إلى أفكار عن التنميط التاريخي – بشأن التطوُّر والتراجع وتكوين الأشكال والتوسُّع والتطهير والعودة إلى الأصول والغائية والتقلبات الدورية والاستمرارية

(الانقطاع). أما فيما يتعلق بتاريخ الأنواع الأدبية، فأقترح أن يراعي النقد الثقافي ما بعد البنيوي الأعمال الفردية والمتابعات الشارحة للأعمال، لكن مع مراعاة الأشكال القريبة والأمثلة المنحرفة والهامشية والخصائص المتناقضة والتقويضية والأمثلة البسيطة والتغييرات الداخلية. ولإجمال تاريخ النوع الأدبي أو الأنواع الأدبية كافةً، فإن هذه مخاطرة لإيجاز استبدادية المنظّرين الكلاسيكيين الجدد حيال تدرجاتهم الصارمة وإعلاناتهم التقادمية وقواعدهم الذوقية وتعلقاتهم بنقاء النوع. وفي الوقت ذاته، فعلى النقد الثقافي مقاومة نوع المذهب الجمالي البرنامجي الذي عزّزه كروتشه والذي اعتبر كل عمل متفردًا، بل إنه استهجن التصنيفات العامة. ولنوضح هذه النقطة الأخيرة من منظور ما بعد البنيوية؛ ترقى خسارة التناص باسم "اختلاف المعنى وتداوليته" إلى درجة الإنكار الطائش: أي التركيز على ألا يستثني عمل محدد دراسة التشكيلات التاريخية كالممارسات النحوية والقواعد الاجتماعية ووظائف المؤلف والناقد والثنائيات مركزية اللغة والتقاليد العامة. ولأن الأنواع الأدبية هي تركيبات خطابية اجتماعية تاريخية، تشارك في نظم العقل، فهي منفتحة على مساءلة الأصول النافعة، التي تراعي التقاليد الأدبية والممارسات الثقافية، فضلا عن المسائل المؤسسية والأيديولوجية.

ونظرًا لوجود مئات الأنواع الأدبية المعروفة، غالبًا ما يهتم منظرو الأنواع الأدبية بمخططات التصنيفات البسيطة، القادرة على إضافة الشروحات الثانوية. يعد النموذج الكلاسيكي، الذي استنبطه أرسطو من خلال المذهب الرومانسي الألماني، "دراميًا وملحميًا وغنائيًا"؛ حيث تختلف علاقة المؤلف بالقارئ وفق كل نوع أساسي. في عصرنا، المفترض أن النموذج السائد هو "الرواية والشعر والدراما"، ويعتبر كل من ذلك شكلا أدبيًا وليس نوعًا أدبيًا في حد ذاته. وربما تحدث المعالجة المعاصرة الأكثر اختزالية لهذا النوع بين نقاد شيكاغو؛ حيث أعلن أولسون عن

فرعي الشعرية الأساسيين؛ وهما "المحاكي" و"التعليمي". تقدم النصوص الأدبية النشاط الإنساني ضمن نظامٍ من الأحداث المحتملة أو الضرورية أو الفاعلة أو طرح معتقد أو توجُّه نحو معتقد يقدم الدليل عليه. الناتج الجمالي في الأول هو الجمال المبهج، وفي الأخير هو التوجيه المبهج. في مرحلةٍ ما، يراعي أولسون إضافة فرع ثالث، يُدعى "الترفيهي" الذي يهدف إلى المتعة الخالصة، لكن لما كان هذا الأدب طائشا ومجافيًا للحقيقة، فإنه استثنى هذه "المخلفات" من "الفن السامي" (٥٨٨-٨٩). غالبًا ما يأتي أثر هذه النمذجة المبسّطة في صورة تخصيص شكل استدلالي خاص ومبادئ موحّدة للنصوص ومجالات الخطاب، التي تقبل تطبيقها على مهام الشرح والتقييم. بعبارةٍ أخرى، تتجه نظرية الأشكال والأنواع الأدبية إلى توفير البروتوكولات الاختزالية للتفسير والتقييم، مع تطبيع الخطاب الأدبي المتعدد اللغات والسيطرة عليه بتحديد هدف الحبكات الأدبية والشخصيات والأفكار والأعمال والأنواع الأدبية مسبقًا.

تتجلى الظاهرة التسلسلية، الواضحة لدى أولسون، في العملية العامة للأنواع الأدبية التصنيفية. كما يُجتث الترفيه وتُبعد الأشكال المسماة بالثانوية. تنشر الملاحم الرعب بين النقاد، في حين تثير المفكرات اليومية الملل. ومن وجهة نظر المساءلة الثقافية المعاصرة، تتعزز النزعة للتعليم الأدبي اليوم للتركيز على الملاحم التي تحتفي بالبسالة العسكرية وعلى المآسي الأرستقراطية التي تدرس تقلبات الملكية بنظرية الأنواع الأدبية التي لا تزال تتملك القيم الكلاسيكية. لذا، تتلقى سياسات نظرية النوع الأدبي المعاصرة المزيد وتقدّر الشكوك، خصوصًا بين مجموعات مثل النساء والأفرو-أمريكيين وكثيرين ممن تُشوّه سُمعة أشكالهم الأدبية تشويهًا ممنهجًا. وتعرض بعض قطاعات الأكاديميين الأدبيين التسامح القمعي أو احتقار مفكرات النساء والأعمال الرومانسية الشعبية وحكايات العبيد والأغاني الكئيبة.

يعرض نظام الأشكال والأنواع الأدبية الذي وضعه فراي في كتابه *تشريح النقد* Anatomy of Criticism الحدود والمسؤوليات الجادة التي تتجاوز التضليل المضمن في الفروق بين بعض الأنواع، على الرغم من رحابته وتنظيمه. وكما هو معروف، ينظّر فراي نمطًا تاريخيًّا للأشكال الأدبية الخمسة في الأدب الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي – الأسطورة والعمل الرومانسي والمحاكاة العليا والدنيا والتهكُّم. ولأنه يمكن تطوير الأدب في كل شكل أو أن يصبح ساذجًا ومأساويًّا أو كوميديًّا، تكون التجميعات النظرية المتعددة ممكنة: العمل الرومانسي الكوميدي المتطور، المأساة المحاكية الدنيا الساذجة وما إلى ذلك. وعلى الرغم من دوام احتواء العمل على شكل مهيمن ضمنيًّا، فقد يشارك أيًّا من الأشكال الأخرى أو جميعها (الملاحظة التدريسية بخصوص التغاير العام). يترسخ في فكرة فراي للتتابع الخطي التأريخي للأشكال تصوُّر أن الأشكال الرومانسية والمحاكية العليا أو الدنيا تمثل سلسلة للأساطير المعزولة وتفعل التهكم للحركة الدورية نحو الأسطورة. وفقًا لهذه النظرية الدورية المستصعبة لتاريخ الأنواع الأدبية، تعمل الأسطورة كما لو كانت أصل الأدب وغايته. بالنسبة لفراي، يمثل الإنجيل مصدرًا أوليًّا للأسطورة غير المعزولة في التقليد الغربي ما بعد الكلاسيكي. وهو يتبوأ مكانةً مميّزةً، بوصفه المصدر الرئيس لصورنا ورموزنا وأنواع شخصياتنا وحبكاتنا ومجازاتنا وأنواعنا الأدبية. يفضي هذا التنظير إلى تقديم التصنيفات المعقدة لنظرية الأنواع الأدبية وإلى ربط هذا النظام بالأسطورة الدينية كأساس ومصدر. كما أنه ولجعل الأسطورة والدين ركيزتي الأدب، يوظف فراي تأريخًا متكررًا ومثيرًا للتساؤلات بخصوص الأنواع الأدبية. وعلى الرغم من كل مهاراته، فهو يستخلص التأكيد على التعريفات والقيم السائدة للأنواع الأدبية التقليدية.

يسهم فراي في تشكيل الأدب كظاهرة مجتمعية جماعية، تملك علاقات فطرية بالتفكير المثالي، كما يضحّي بالتاريخ خلال هذه العملية. مثلا، توطئ التقاليد التاريخية السبيل للنمط البدائي في الغالب. تأمل المثال المعقد الآتي: يجب على فراي التخلي عن النقد الأعلى للإنجيل، الذي يستعرض مراحل التأليف والتنقيحات النصيّة والمدخلات الطباعية والاندماجات التحريرية وأوجه الفساد في النقل؛ بغية تمكين نظرته للإنجيل كمصدر للأسطورة. بدلا من ذلك، فإنه يدعم "العملية التركيبية التي تبدأ بافتراض أن الإنجيل أسطورة حتمية، أي هيكل بدائي منفرد، يمتد منذ بدء الخلق حتى نهاية العالم. سيكون مبدأه الإرشادي هو بدهية سانت أوغسطين بأن العهد القديم وارد ضمن الجديد، في حين يتضمن القديم الجديد... لا يمكننا تتبُّع أثر الإنجيل في الماضي ولو تاريخيًا، حتى الوقت الذي لم تُهيأ فيه مواده ضمن وحدة رمزية" (٣١٥). يرى فراي أن الإنجيل أسطورة متماسكة وموحّدة ومنفردة، منظّمة حول السباق البطولي للصورة المركزية، أي المسيح. ليس هذا خليطًا من النصوص المتشاركة من خلال عمليات التحرير الألفيّة. تعتمد هذه النتيجة على تجنيب النقد النصي والتاريخي وتوظيف الاستراتيجيات التي وضعتها الهرمنيوطيقا النموذجية الأبوية لمنح العهود الإنجيلية الأصالة والأسبقية. لذا، يصير الإنجيل بالنسبة للثقافة الغربية بمثابة البئر المركزي للنماذج البدائية. ومما يزيد التشكك في المركزية العرقية إغفالها كل التقاليد الغربية، باستثناء بعض التقاليد المسيحية الأبوية، والعنف الواضح اللاحق بالتقاليد اليهودية والتفضيلات الخطيرة للتركيب والوحدة، مهما كلّف الأمر، من "نظرية الأنواع الأدبية" الأوليّة الطموحة.

رغم امتنان تودوروف لفراي، فإنه يباشر التحسُّن على سابقيه، ولأنه قد يبدو بنيويًا علميًا، يعلن تودوروف أنه "يجب علينا افتراض الأنواع الأدبية التاريخية، من ناحية، والأنواع الأدبية النظرية من ناحية أخرى. تأتي الأولى

من ملاحظة الواقع الأدبي، في حين تنتج الثانية عن اختصار الترتيب النظري" (١٣-١٤). لا تكمن المشكلة الأساسية لدى تودوروف بشأن فراي في عدم توليف نظامه من الأنواع الأدبية النظرية (بل العكس)، لكن لأنه غير متوافق ويحتاج للقوة المنطقية. وكما يلحظ تودوروف، يُفقد الكثير من التجميعات الممكنة من تعداد فراي" (١٣). وبالنسبة لدراسات الأنواع الأدبية، يروّج تودوروف للنهج النظري وليس التاريخي؛ إذ يرى أن "الأنواع الأدبية التاريخية تشكّل جزءًا من الأنواع الأدبية النظرية المعقدة" (١٥). إن هناك حاجة لبعض الخصائص المطلقة وبعض القوانين الحاكمة لعلاقات الخصائص؛ بغية إنشاء الأنواع الأدبية. وبالنظر إلى البحر الشعري والسجع والفكرة، على سبيل المثال، فبالإمكان إنشاء الأنواع الأدبية غير المعدودة، ومن أمثلة ذلك السونيتا والقصيدة من عشرة أبيات التي تختلف ما بين الإيقاعات ثلاثية المقاطع ذات السجع أ ب ج د هـ التي تحتفي بأحزان الزواج - لنطلق عليها اسم ضد المهيدية- وتعرض تتابعها. ربما يتعين علينا الكشف عن القصائد الأولى التي أدت لهذا النوع الأدبي الجديد. الملهم والمتحرر في تودوروف، كما في فراي، هو الأسلوب النظري للتفكير بخصوص النوع الأدبي، ويمكن إبراز كم لا يُحصى من التجميعات إبرازًا نافعًا. ومع العلم بوجود رواية بوليسية في القرن التاسع عشر وحركة نسوية نشطة، فبالإمكان افتراض وجود النصوص (التقويضات) النسوية للنوع الأدبي، والأكيد أنها موجودة. وربما توجد النصوص (التقويضات) الأفرو- أمريكية، هذا غير مؤكد. تظهر الأنواع الأدبية الجديدة طوال الوقت، ومن ذلك موسيقى الراب أو الأغاني الحزينة أو الشعر المادي والشكل الشعري. ويمكن إبراز القصيدة الحاسوبية أو قصيدة الفيديو المشروحة التفاعلية الملوّنة. قد توجد هذه بالفعل، ونحن ننتبه بتخطيط إمبسون كنصوص للصورة الريفية كما تحبها وأوبرا الشحاذ

وآليس في بلاد العجائب، وهي تجميعات عامة مبتكرة. يتسبب دعـم تـودوروف الحازم للأنواع الأدبية النظرية في الإحساس الخلّاق بالوضع الـراهن بخـصوص الأنواع الأدبية، التي تساعد في مقاومة السمو الكلاسيكي الجديد المحدود، الـذي لا يزال يحيط بالتفكير التاريخي بخصوص الأنواع الأدبية.

شأن ويليك ووارن، يصبح تودوروف مشاركًا في التأريخ عند تمييز مفهـوم النوع الأدبي (أو الأصناف) المستخدمة في البيولوجيا عن تلـك المـستخدمة فـي الدراسات المنهجية كالعلوم والنقد الأدبي. في حـال معرفـة الأصـناف المـسماة بالنمور، كما يرى تودوروف، فبالإمكان استنتاج خصائص كل نمر منها. ولا يغيّر وجود نمر جديد من تعريف الأصناف.

لا ينطبق الأمر ذاته على نطاق الفن أو العلوم. هنا، يعمل التطوُّر جنبًا إلـى جنب مع الإيقاع المختلف: يعدّل *كل* عمل مجموع الأعمال الممكنة، ويغيّـر كـل مثال جديد الأصناف... الأكثر تأكيدًا هو أننا نمنح النص الحق في تضمين تـاريخ الأدب أو العلوم ما دام يُوجد التغيير في تصوُّرنا الـسابق لنـشاط مـا أو غيـره. والنصوص التي لا تستوفي هذا الشرط تتجاوز الأمر تلقائيًا إلى الفئة الأخرى: أي ما يُطلق عليه الأدب الشعبي أو الجماهيري في حالة واحدة؛ وفـي الأخـرى، أدب التدريب الأكاديمي أو التجربة غير الأصلية... سـيقارب الأدب "الـشعبي" وحـده (أي القصص البوليسية والروايات المسلسلة والخيـال العلمـي ومـا إلـى ذلـك) استيفاء متطلبات الأنواع الأدبية، من حيث المعنى الذي تحمله الكلمة فـي العلـوم الطبيعية؛ لأن تصوُّر الأنواع الأدبية من حيث هـذا المعنـى لـن ينطبـق علـى النصوص الأدبية(٦).

ترتبط هذه الرؤية التقليدية للأنواع الأدبية بمفاهيم الأدب للأعمال "العظيمة". وحدها الأعمال القادرة على إعادة توجيه أنواعها الأدبية أو إعادة تعريفها أو تغييرها هي المستحقة لمكانة في التاريخ الأدبي، أما غيرها من الأعمال، فهي عديمة القيمة ومخصصة للفئة الأدنى للأدب "الشعبي" أو "الجماهيري". وتتم عملية تصنيف "الأدبي" عن "الشعبي"، حسب تودوروف، "بصورة تلقائية". هذا الزعم سافر بالتأكيد، وكذلك القول بأن كل عمل أدبي يعدّل من نوعه الأدبي. فهل تحوّل *كل* سونيتا سونيتا النوع الأدبي؟ نظرًا لالتزام تودوروف بالنظرية الجمالية التراجعية التي تعرّف كل "عمل" بوصفه متفرّدًا، جزئيًّا، فعليه تخصيص الكثير من تاريخ الأدب لسقط متاع "الجماهير". كما سيجعلنا نؤمن بأن أكثر القصص البوليسية والروايات المسلسلة وأعمال الخيال العلمي تتوافق بالكامل مع القواعد العامة؛ ولذلك فهي غير ذات قيمة جمالية. إن ما يقدّره تودوروف حق قدره من وجهة نظر تاريخية جمالية هو الدراسة "الوصفية" للتحوّلات الناجحة – "الأعمال القوية". مثل هذا البرنامج الاستثنائي لدراسات الأنواع الأدبية لا يحمل أية قيمة للنقد الثقافي الذي يراعي تقصي الأنواع الأدبية الجماهيرية والشعبية على الأقل نظرًا لأهميتها كدراسة لما يُطلق عليه "الروائع".

الاندماجات والشذوذات

مع توظيف المفاهيم البنيوية للقواعد والتقاليد وتوسعة نطاقها، أرغب في تجاوز تودوروف عند صياغة مفاهيم الأنواع الأدبية. تمثل ملاحظة سكولز في *"القوة النصية"* Textual Power بداية مفيدة، فهو يشير إلى أن "النص بالنسبة لنوعه الأدبي كفعل الحديث بالنسبة للغته. إن النوع الأدبي هو مجموعة من شبكات

القواعد التي قد تُستنتج من مجموعة النصوص المرتبطة... ولا يمكـن لأي دارس لتاريخ أي فن - دراسة جادة- أن يشك في أهمية السوابق النـصيّة والمخططـات والافتراضات والتقاليد..."(٢). أود بسط إطار عمل فهم النوع الأدبـي، مـستخدمًا مفاهيم القوانين والتقاليد. وعمومًا، تتناول قواعد النوع الأدبـي القواعـد والتقاليـد الأدبية بخصوص الشخصيات والحبكة الدرامية والبيئة المحيطة والصور المجازية والأسلوب والبنية ووزن الشعر والنظم والأفكار والرؤى وما إلى ذلك. الواضح أن التقاليد والقواعد اللغوية، ذات الصلة بعلوم تركيب الكـلام والأصـوات والدلالـة والمجاز، تلعب أدوارًا تأسيسية في إنشاء الأنـواع الأدبيـة. وأخيـرًا، لا يمكـن الاستغناء عن القواعد والتقاليد الاجتماعية في التشكيلات العامة: حيث تتشابك كتابة الروايات والمسرحيات والقصائد وغير ذلك من النصوص الشعرية وقراءتها مـع التقاليد والقواعد المرتبطة بأمور مثل الملابس والنظافة الشخصية والكياسة وأمـور الطهي والدقة والتخاطب والتفاعلات الاجتماعية والواجبـات الوظيفيـة وأنـشطة أوقات الفراغ والالتزامات المالية والعلاقات الأسرية والعبادات الدينية والمـساءلة القانونية والمسؤولية المدنية والأحكام الأخلاقية والتقدير الجمالي. المهم هو اشتمال إنشاء الأنواع الأدبية على اندماجات القواعد والتقاليد الأدبية واللغوية والاجتماعية. وحيثما يصوّر سكولز النص كفعل حديث ونوعه الأدبي كلغة، أتدبر الأمر لتصوير الأعمال الأدبية كتسلسلات للقواعد والتقاليد الأدبية واللغوية والاجتماعية، بالإضافة إلى مصفوفاتها كنُظم للعقل. أرى أن الشرط التمكيني الأساسي للنوع الأدبـي هـو أرشفة الثقافة. لذا، سيراعي التعريف المناسب لأي نوع أدبـي تعدديـة القواعـد والتقاليد، كما ستتعامل مع ظواهر الضبابية والاستمرارية والتحوّل.

يرى البنيويون وما بعد البنيويين المصطلحات *قاعـدة* و*تقليـدًا* و*ممارسـة* كمترادفات خالصة، وأوافقهم على ذلك. ففي كل حالة، تربط الآلية الفعّالـة حـدثًا

عرضيًا أو منتظمًا خاصًا بالنظام الأوسع. تشمل الأمثلة الحديث ← اللغة، النص ← النوع الأدبي، النوع الأدبي ← الأرشيف الثقافي. انطلاقًا من هذه الأفضلية، تكون إحدى أهم مهام النقد الثقافي هي الوصل بين الخطابات والأنواع الأدبية وبين نُظم العقل، التي تضم شبكات المؤسسات التي تيسّر الأنظمة وتمثلها. لذا، فليس كافيًا تحديد دراسات الأنواع الأدبية كحركة من نوع أدبي إلى نظام أدبي؛ إذ يجب أن يرتبط النظام الأدبي بالأنظمة الثقافية.

حال العمل وفق القواعد والتقاليد والممارسات وعملياتها التحوليّة، يشارك النقد الثقافي في التفسير النصي والتحليل المؤسسي والمساءلة الأيديولوجية، وتلك النقطة الأخيرة هي ما تختلف معها البنيوية وما بعد البنيوية؛ حيث تطمح البنيوية للحياد العلمي الذي يظهر كرغبة في المشاركة في وصف الهياكل العميقة ضمن نطاق دراسات النوع الأدبي. عند تحليل تكوين الأنظمة، تتقصى ما بعد البنيوية عامةً عن المسائل مثل إدارة تعريف التعارضات الثنائية وسلطوية الحدود وعدم قابليتها للتقرير وتوزيع القوة والسلطة ونقاط التحوُّل والانفصال وبناء (تفكيك) أوجه الاستقرار واللغات الواصفة والثغرات الناتجة عن اللاوعي. يؤدي هذا إلى الاهتمام بالآليات والوظائف العامة المنحرفة، مع اعتبار قواعد التشكيل والإقصاء وفروض التدرجات وتكوينات الأشكال الهامشية واختلافات المعنى والتناقضات وفقدان السيطرة وعوائد المواد المكبوتة والبراهين على المغايرة. وتتضمن الأحداث النموذجية في التحليل ما بعد البنيوي للخطاب العام نشأة التناص متعدد اللغات وظهور الإغفالات وانهيار الأطر التقليدية والتفويض الاستعاري للقواعد المجازية. إذن، فإن ما تفعله ما بعد البنيوية هو مساءلة الوضع المؤكد والسلطة الراجعةِ إلى الأنواع الأدبية الخطابية، وليس وجودها أو لزومها.

"تداولية" النوع الأدبي

تزعم روزمارن أن "النوع الأدبي يُختار أو يُعرّف لا ليتوافق مع واقع تاريخي أو نظري وإنما لخدمة هدف تداولي" (٤٩-٥٠)، وذلك عند مناقشة نظرية الأنواع الأدبية المراجعة. هنا، يعمل النوع الأدبي كأداة نقدية لم تنشأ إلا للتأويل. وبحسب نطاق ثراء القراءة وإقناعها، يُبرر استخدامها للنوع الأدبي ويُثمّن. ينطلق الاتجاه الملائم لنظرية النوع الأدبي من الوصف الهادف للنوع الأدبي إلى الكشف التفسيري عن النص: "إنه ليس بمحاولةٍ لتقليد الواقع التاريخي "الأفقي" أو كواقع نصي "بدهي" أو كنوع أدبي "نظري" أو كعمليةٍ "يكتشف" بها الناقد حجته" (٤٢). هذه الرؤية التداولية الجديدة، ذاتية الوعي، تستقطع الأهمية التفسيرية والشكلية والبنيوية للنوع الأدبي. كما أنها تضحّي بالمجال النقدي، طواعيةً، عند رغبتها في كسب القوة التأويلية على النصوص الفردية، شارحةً سيناريو النقد شرحًا ضيقًا وواضعةً المؤلف والبيئة والنص في مواضع الخضوع لرغبة المؤلف - المفسر الطموح واستراتيجيته، وهو الذي يعرّفها بغرض توضيح / استغلال الخطاب العام. لا يُخلّ بأي من ذلك عند مباشرة النقد الأدبي الأكاديمي - تظل القراءة القوية للنص التراثي المنافس للقراءات الأخرى دون مساس. وتمتزج اللغة النقدية باللغة الأدبية وتوجهها خلال عملية عدم التحديد وإنما الهيمنة، ولا تظهر صلة المساءلة؛ حيث إن الناقد يتواطأ مع النصوص، حسب التعريف.

إنه يكشف عما كتبته روزمارن في الثمانينيات لكنه لم يُجِد شيئًا ذا أهمية لنظرية النوع الأدبي في مفهوم التقاليد. في *الشعريات البنيوية* Structuralist Poetics، على سبيل المثال، يرى كولر في تقاليد التأويل أنه "بالإمكان التفكير في تلك التقاليد لا كمعرفة ضمنية للقارئ بل أيضًا كمعرفة ضمنية بالمؤلفين. إن كتابة قصيدة أو رواية لهي مشاركة للتقليد الأدبي أو على الأقل فكرة القصيدة أو الرواية.

ويتيسّر الفعل عبر وجود النوع الأدبي الذي يمكن للمؤلف الكتابة وفقًا له، مع سعيه لإسقاطها، وهي أيضًا السياق الذي يحدث فيه فعله" (١١٦). تشكّل تقاليد الأنـــواع الأدبية، اللاواعية أو الضمنية غالبًا، مساعي المؤلفين والنقاد على حدٍّ سواء – حتى وإن هوجمت مقومات التقليد هذه. هنا، يظل مفهوم التقليد متابعًا لمفاهيم المـــساءلة النقدية للمؤلف والناقد والنص والتقاليد وتحويل القواعد واللاوعي. ورغم تفسيرها، تعمل فكرة التقليد كنقطة عقدية جاذبة، تجذب إليهـــا المكونـــات الدقيقـــة المتعـــددة للأنظمة الخطابية والتنظير النقدي. وتبدو نظرية الأنواع الأدبية التداولية، التـــي لا تراعي التقاليد، فقيرة، كما تتضح في رؤية روزمارن بهذا الخصوص.

فضلا عما سبق، تتصف نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة بـــالتركيز علـــى الأعمال والأنواع التراثية وغض الطرف عن النصوص والأشكال غير التراثيـــة، بل احتقارها. يحدث هذا في عالم تخترق فيه الممارسات الجمالية الجديدة والتقليدية الحياة اليومية، مزيلةً الحدود بين الفن السامي والأدنى والأنواع الثابتة والمختلطـــة والأشكال الأدبية وغير الأدبية. يرى بعض النقاد هذا التوجُّه الكامـــل – الـــذي لا يخالف حقبتنا الزمنية – كخلط مؤسف وتجديفي. ويظهر الثوران الفيّـــاض للتعـــدد اللغوي والتناص كما لو كان لعنة على حارسي كل ما هو خالص ونبيـــل، ممـــن يزيلون إبهام منظّري الأنواع الأدبية ذوي الأعداد الملحوظة. من الواضح أن القوة المشكّلة للخيال تظهر في المراكز التجارية الكبرى، بقدر ما تـــأتي فـــي الملاحـــم المهمة، وتُنقّب الأدوات والتقاليد الأدبية المقدّرة باســـتمرار مـــن جانـــب الكتّـــاب ومخرجي البرامج التلفزيونية والأفلام والإعلانات. إن الحضور العادي ملاحظ في كل مكان، وغالبًا ما يُخطط وفق العناصر الجمالية للخطاب الأدبي. تبدو اســـتقلالية الأدب حلمًا سخيفًا. في هذه الظروف، يمكن التفكير في توســـعة نطـــاق التحليـــل الأدبي ليشملَ النص الثقافي، المفسّر بوجه عام، ويبدو أنه حتمي وواعد، شـــريطة

ألا يقتصر على التحليل الفني. وتجعل التطورات في السرديات، التي لا تركز على الأعمال الروائية لكن على كل القصص (الأدب، التاريخ، السينما، التلفاز، الرسم) مساءلة هذا المجال من الأنواع الأدبية مجرد مقدمة. ويظل عمل وايت، المُناقَش في الفصل الثالث، مثالا على الروابط بعيدة المدى للقصص التاريخية مع الأنواع الأدبية والصور الاستعارية والأشكال المنطقية والتوجهات الأيديولوجية. تعيّن تفسير الاحتقار المستمر بين المفكرين الأدبيين المعاصرين لكل الأشكال غير التراثية وغير التقليدية و"غير الأدبية"، المحسّنة والطارئة مؤخرًا، كمحافظة ونخبوية، التي يُحتمل أن تعادي أي مشروع للنقد الثقافي، إن لم تكن غير متحيّزة بالقصور الذاتي.

تُعامل نظرية الأنواع الأدبية كفرع من الشعرية، التي يتعامل معها ويليك ووارن وفراي وتودوروف. ولأن روزمارن ترى نظرية الأنواع الأدبية وفق أفضلية الممارسة النقدية، فهي تنقل مسألة الأنواع الأدبية إلى قضية الأنواع النقدية – حيث يفسر كل منها الأنواع الأدبية وفق ملاءمتها لبرامجه. هذه النقلة لا تبسّط إشكاليات النوع الأدبي، بل إنها تعيد تركيزها في النطاق مطوّل النزاع فيه للنظرية التأويلية. وللأسف، ترفض روزمارن المساءلة حول صور النقد، حيث تنشغل بمباشرة التأويلات الجديدة لبعض المونولوجات الدرامية التراثية والكلمات المستترة. ولمواجهة هذا التقلُّب، لجأت إلى مفهوم التقاليد، بمساعدة كولر، حيث قُدمت التقاليد الأدبية كبروتوكولات شعرية ونقدية. ولدراسة المزيد حول عواقب التداولية، وليس شعرية النوع الأدبي، أرغب في تقصي عمل ليوتار في هذا المجال.

يركز ليوتار انتباهه على تأثيرات "الأنواع الأدبية" التأويلية في المنشآت الاجتماعية والتطبيقات السياسية للخطاب، دون مراعاة الأنواع "الأدبية". يرتبط

اهتمامه الأساسي بالأنواع الأدبية للخطاب في العموم، ومع الاختلافات أو *المغايرات* بين هذه الأنواع الأدبية. ومع تركيزه منهجيًّا وطرائقه التداخلية، تصوّر نظريته وقوع واحد أو أكثر من العبارات كظهور عالم اجتماعي، يضم المتكلم والمخاطب والمرجع والمعنى. "يمكن القول إن الاجتماعي يُسبغ حالا بعبارة الكون... ومن المسلّم به أنه يتقرر مبدئيًا من خلال تنظيم هذه العبارة، حتى رغم مباشرة قراره، فلا يمكن لهدف عبارة أخرى استمر ارتباطها، إلا أن يكون مناسبةً للاختلافات بين الأنواع الأدبية للخطاب. وبالإمكان القول إن هذا هو السبب في إسباغ عبارة ما على السياسة إسباغًا مباشرًا كاختلاف يُنظم بخصوص مسألة وسائل الربط ذات الصلة. ومن غير الهادف ولا المُجدي طرح الأسئلة حول "الأصول" السياسية والاجتماعية.

يأتي الاجتماعي مقحمًا في عالم العبارة، والسياسي في طريقة ربطها" (١٤٠-٤١). بالنسبة لليوتار، فإن بناء العبارات يستدعي الجانب الاجتماعي، في حين يُوجد تفعيل ربط عبارة بأخرى (أو عبارات أخرى) ضمن احتمالية نزاع السياسات. عند تحديد موضع هذه السياسات الاجتماعية للخطاب، يُفرد ليوتار الاهتمام لموضعين مختلفين، حيث تقع المزاعم – على مستوى العبارة وعلى مستوى الأنواع الأدبية للخطاب. ويشتمل الجمع بين تتابعات الجمل على ربط "أنظمة العبارات" المتغايرة، مثل المعرفة والوصف والمساءلة والسرد والأمر والفرض والوصف. توجد في عملية الربط فجوات خفية، ليس فقط بين نظم العبارات وإنما أيضًا بين الأنواع الأدبية للخطاب، مثل الاقتصادي والعلمي والأخلاقي والفلسفي والجدلي والحسي والإعلاني والتأملي والسردي والأخروي. وبموجب التعريف، يربط النوع الأدبي للخطاب بين العبارات غير المتوافقة ونظم العبارات لصالح بعض القيم والأهداف. تنشأ المنازعات بين الأنواع الأدبية

للخطاب لا محالة كاستراتيجيات مختلفة وأخطار تتنافس مع بعضها. وعلى الرغم من اللاقياسيات المُحدثة للاختلافات المتنوعة، فقد تصبح الأنواع الأدبية للخطاب مهيمنة، كما فعل النوع الجدلي في اليونان الكلاسيكية والنوع الفني خلال الثورة الصناعية والنوع الاقتصادي للرأسمالية المتقدمة. "تقرر المخاطر، الملازمة للنوع الأدبي للخطاب، الروابط بين العبارات، إلا أنها تحددها كما تقرر الغاية الوسيلة؛ من خلال استبعاد تلك التي لم تكن ملائمةً" (٨٤).

ما الذي يمكن أن يضيفه تصوير ليوتار للعبارات والأنواع الأدبية الخطابية كتصارعٍ متعدد اللغات وغير مقارن لنظرية الأنواع الأدبية المعاصرة وللنقد الأدبي؟ نظرًا لأن ليوتار لا يتعامل مع مثل هذه الأمور، فعلينا استنباط العواقب. يرحل مفهوم النوع الأدبي لدى ليوتار من النص (الأدبي)، مجزأً إلى مزيج من العبارات والنظم المتغايرة، إلى الخطاب النقدي. تستميل أنواع النقد مفهوم النوع الأدبي، وتتسم الأنواع الأدبية للخطاب النقدي بفوائدها وأهدافها وبرامجها المختلفة. ويجتاز العالم الاجتماعي للنص المنشآت السياسية. وعندما يُخصص النص لنوع أدبي، يصير التقييم في متناول النقد، ويُفعّل كتدخُل سياسي معنيّ. وقد تصبح أنواع النقد الأدبية مهيمنة، كما فعل النقد الجديد خلال فترة ما بعد الحرب. الجدير بالقول أن الكاتب "يعمم" العبارات والنظم المتغايرة في العمل الاجتماعي السياسي النقدي، مفعّلا الاستثناءات والإغفالات والإعاقات. هنا، تحلل العملية النقدية ما يُسمى بجهد الإبداعية، مشترطًا إنتاج نصوص بطريقة سياسية، وتعود التداولية إلى الشعرية. يكون مؤلف النص ناقدًا آخر – مع حقوق الاستخدام المماثلة. ويَعِد النص دومًا بأكثر مما يسمح به النوع الأدبي، ولا يسهل تقويم هذا الإفراط لأي نوع أدبي؛ إذ لا يمكنه تشبُّع كل العبارات والفجوات الموجودة في النص.

يظهر النوع الأدبي للنقاد والكتّاب على حدٍ سواء، وفي استعراض ليوتار، كمصلحة حتمية ومشؤومة: تسوغ الأغراض العامة الوسائل الاستثنائية. وحيثما يبدد نموذج تودوروف الإرشادي للأنواع النظرية البهاء المحيط بتاريخ الأنواع الأدبية، تقوّض نظرية ليوتار للأنواع الأدبية أي ثقة قد تحملها تقاليد الأنواع الأدبية. ولا يمكن للخطاب الأدبي الهروب من الأنواع الأدبية؛ فهو يجرّبها كشروط (مسبقة) ملحّة وغير ملائمة لنصيته المعقّدة. تظهر التقاليد في كل هذا لا كأدوات محايدة وإنما كوسائل سياسية، تضمن النظام وتفعّل الاستثناءات وتنفّذ البرامج.

قضايا الجندر

قُطِع شوط كبير بخصوص علاقات الجندر والنوع الأدبي، مما أثار التساؤلات حول دراسات الأنواع الأدبية المعاصرة. ويلزم الانتباه للدراسات النسوية الأخيرة للأعمال الروائية القوطية والمدن الفاضلة النسائية وأعمال الخيال العلمي النسائية والأعمال الروائية الرومانسية الشعبية، جميعها يستخدم الخيال لهدم الأنظمة الرمزية الأبوية للمجتمعات الحديثة. وفي حالة الرومانسية الشعبية، للحد من الشروحات وتستمر المناقشات بخصوص أيديولوجيا النوع الأدبي من حيث تجاوزها القواعد التطهيرية التي تقيّد رغبات المرأة أو ترسخ المعايير السائدة بشأن الزواج الغيري غير متعدد الزوجات أو توفر التحرر السار من سخط المعايير العائلية المغايرة أو يختزل العالم في قلة من الأشخاص ضمن محيط خاص للجنسانية الروحانية.

نُفذ المنجز وفق صياغة ذلك العمل الروائي ودور صناعة النشر في تشكيل السوق وعدد القراء الكبير في أمريكا وغيرها. استثبت باتسلبير وآخرون تابعون لمركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة "الأعمال الرومانسية الذكورية"

(أفلام الغرب، القصص الحربية، قصص الرعب، روايات الجاسوسية، القصص البوليسية، مغامرات الشباب)، مقصيةً الأنماط المتكررة للتضامن والمودة بين الرجال والهوية الجنسية الذكورية وسيادة النطاق العام عن الأنظار. يمثل هذا العمل، الموضح هنا، كيفية دراسة الأنواع الأدبية دراسةً نافعةً بوصفها أشكالا / صيغًا ثقافية، ماثلة في نقطة تقاطع "الأدب" والأيديولوجيا والمؤسسات والأدوار الجندرية. إننا بعيدون كثيرًا عن تقييدات ويليك ووارن بخصوص تعريف الأنواع الأدبية، على أساس الخصائص الأسلوبية.

فيما يتعلق بكتابات المرأة وأصل اللغة (الأمومي)، الوارد ضمن الفصل الثالث، تُثار أسئلة استفزازية حول ما إذا كانت الكتابات الخاصة المتجهة للجندر عامة أو غير عامة أو مناهضة للعمومية أو متعددتها أو سابقتها. هل لنا أن نتخيّل الخطاب غير عام أو سابق للعمومية؟ ألا تفترض ما بعد البنيوية خطابًا لتحديد كل الكتابات بوصفها متعددة العمومية، أي متعددة اللغات والتناص؟ ألا تنظر سيكسوس وكريستيفا وغيرهما من رائدات الحركة النسائية الفرنسيات الكتابات "النسوية" مثل كتابات المرأة وأصل اللغة في مقابل الفئات الأبوية الموجودة مسبقًا، مثل تصنيفات الأنواع الأدبية؟ ومع ارتباطها بالقواعد والرموز الاجتماعية، ألا تتدرج الأنواع الأدبية وفق تعريفها تحت اسم الأب؟

كما تبدو العبارة بالنسبة لليوتار والمجاز لهوايت ككيانات لغوية سابقة العمومية، يبدو أن الأمر هو هو بالنسبة لكتابات المرأة لسيكسوس وأصل اللغة لكريستيفا. غير أنهما لا تقدمان العبارات والمجازات كجواهر متفردة مستقلة؛ إنهما ملتزمتان بالأنواع الأدبية (المتغيّرة) كشروط للظهور في الخطاب. وتؤسس اللغة ما هو اجتماعي وسياسي ومعرفي وعام. تتبع سيكسوس وكريستيفا الكتابة الأولى التي ليست بسابقة على العمومية، لكنها معادية لها، وهذا معناه معاداة الأبوية.

تؤول هذه الكتابة على أنها غير عامة وفق المدى الذي لا توجد فيه، باستثناء في اقتباسات النصوص التنبؤية السريعة وغير المنتظمة. ولأن نظرية الكتابة النسوية تروّج للفيض الشهواني، فهي تدعم الخطاب متعدد العمومية. وحيث إنها تستدعي العوالم القائمة على المرأة، تُحدث مثل هذه الكتابات مجازات وعبارات اجتماعية سياسية، وهي ممارسات خطابية ستصبح معادية للتقاليد أو تقاليد غير تقليدية. إن العمل الثوري، سواء كان في الأدب أو السياسية، هو نشاط ترميزي إلى حدٍ بعيد. وغالبًا ما يتألف العنصر الابتكاري في الترتيبات والتجميعات الجديدة من المواد القديمة.

في النهاية، أخلص إلى أن دراسات الجندر تمثل تحديات جسام لدراسات الجندر التقليدية، وأنه لا يمكن للكتابة الموسومة بالجندر تفادي إشكاليات تقاليد الجندر وأنواعه الأدبية كما أن الثورات الحادثة في اللغة "الأدبية" تشارك في نظم العقل، مع هدم جندرة الأنواع الأدبية لأهم قيم وتتابعات الأدب المعتمد العام الحالي وتيسير دراسات الأنواع الأدبية القائمة على الجندر للتجاوزات في المساءلة الشاملة للدراسات الأدبية المؤسساتية.

سيرورات دراسات النوع الأدبي

مع مشارفة هذا الفصل على الانتهاء، أود تقديم افتراض – مؤداه وجود نوع أدبي دومًا مع الخطاب الأدبي وأكثر من نوع واحد. يضمن دمج القواعد اللغوية والجمالية والاجتماعية التي تميّز تكوين النوع الأدبي النصوص متعددة اللغات والعمومية، حتى وإن كانت كذلك بشكل شحيح. بعبارة أخرى، يقلل غزو النص من جانب التناص والنص الاجتماعي اعتبارات التفرُّد غير العام وما قبل العام أو للنقاء العام، التي هيَ مثاليات جمالية مغلوطة. تعتمد فكرة التخلخل الشعري على

الأرشيف اليومي، ويمكن عرض الأمثلة على هذه النماذج الجمالية وإثبات وجودها في الخطاب اليومي. ليس المقدس والتجديفي متجاورين، بل أقارب يتحركان ضمن تقاليد نظم العقل وفيما بينهما، ولا يعمل أيٌّ منهما بمعزل عن المؤسسات والأيديولوجيات. علاوةً على ذلك، تسقط العبارات في الصراعات الاجتماعية السياسية المتعددة .

يحتاج النقد الثقافي ما بعد البنيوي إلى إنكار وجود الأنواع الأدبية وصلتها، لكنه يستفسر عن التدرجات الجمالية والتأريخات المتطابقة لنظريات الأنواع الأدبية التقليدية. قد يُنظر إلى حجتي كتوضيح آخر للمساءلة المعاصرة لإرث حقبة النهضة، خصوصًا علم القيم الكلاسي. ولا يشهد استرجاع الأنواع الأدبية المحتقرة والمنسيّة والدنيا والهامشية والهجوم على الأدب المعتمد والانجذاب إلى التعدد اللغوي والمختارات والانشغال بالحدود العامة النافذة وإعادة تقييم الأشكال الشعبية والجماهيرية على غاية النوع الأدبي، وإنما على التحوّلات المهمة في دراسات الأنواع الأدبية. واليوم، تبدو الملاحم الوطنية والمآسي المنظومة الأرستقراطية تطفلات بعيدة (إن لم تكن "أساسية") لخدمة الوضع الراهن الجنساني والعنصري والكلاسي. ونظرًا لوضعها في أشكال مرتبطة بالقاعدة، تفرض الأنواع الأدبية التقادمية القيود على النصوص (التناص). ولتفادي التوجُّه المصطنع لنظرية الأنواع الأدبية، تنشر ما بعد البنيوية التقاليد الجماعية لتحديد سمات الخطابات العامة. ويكون التأكيد هنا على الانقطاع والمزج، لا الاستمرار والنقاء. يفسر هذا سبب توصيتي خلال العملية الأوليّة بتعريف أرصدة الأدوات الخاصة بالأنواع الأدبية التي يضعها النقاد رهن الاعتبار دون التمييز بين تقاليد الفكرة والأسلوب والشخصية والبيئة المحيطة والغرض والجمهور، فضلا عن السجع والقافية والحبكة الدرامية والصورة ووجهة النظر والتصميم واللغة المجازية، وذلك عند

الاحتجاج ضد ويليك ووارن. وبالتخلي عن ثنائية الشكل/المحتوى، يمكن تفادي التهيؤ لتمييز بعض الخصائص وتجميعات خصائص دون الأخرى، مع الإصرار على استمالة شعائر التطهير في مهمة تصوير الأنواع الأدبية، سواء أكانت تاريخية أم نظرية أم تداولية. نظرًا للرواسب التاريخية المعقدة التي تشكّل التقاليد، فبالإمكان إظهار الأنواع الأدبية على أنها تكوينات متغايرة وغير مستقرة، قادرة على اتباع كثير من مسارات التطوُّر. وليست هناك حاجة لطرح دراسات الأنواع الأدبية، وإنما لتحويل مفاهيمها الموجهة للنوع الأدبي والتاريخ والقيمة والتقاليد والتأويلات.

كيفما تُنظِّم الشعرية، تتجه التطبيقات التفسيرية للتشكيلات العامة نحو أوجه التبسيط والاختزال. ونظرًا لاتجاه بعض نقاد الأنواع الأدبية لتفضيل الأشكال الخالصة المفردة والنتائج الجمالية المتسقة، يواجه عمل التأويل النقدي عمومًا عدّة مخاطر، بما في ذلك قطع علاقات النصوص العامة لدعم المؤسسات والتغاضي عن النزاعات الاجتماعية السياسية في خلافات التأويل وقمع الخصائص متعددة العمومية للخطاب الأدبي.

يمكن للأنواع الأدبية تضمين الفهم النقدي، حتى وإن لم تفعل ذلك، فهي تعمل كبروتوكولات اختزالية، تقود مساعي التفسير والتقييم نحو الغايات المتوقعة. مخططات الأنواع الأدبية، المستخدمة كأدوات فعّالة للتأويلات، إما أن تحكم العوامل النابذة أو تقصيها. وتمثل هذه الأمثال التشريعية التي طرحها هيرش، على سبيل المثال، هذه الفوضى الشائعة لتداوليات الأنواع الأدبية: "غالبًا ما يخضع التأويل الملائم للاستنتاج الملائم بخصوص الأنواع الأدبية"(١١٣). و"يخترق مفهوم الأنواع الأدبية كل التنوعات الخاصة للتأويل الإنجيلي والشعري والتاريخي والقانونيّ للنصوص؛ ذلك لأن تصوُّر النوع الأدبي في حد ذاته يقرر الشكل البدهي

للمواصلة" (٢٦٣). لكل نص نوع أدبي تعريفي، والمؤكد هو فهم التأويل النصي الصحيح والملائم. أما عن فهم النوع الأدبي فهمًا مناسبًا، فهو للتغاضي عن "انعدام قانونية المساءلة النصية منذ ذروة الإسكندرية حتى يومنا هذا" (١٢٧). هنا، يضمن النوع الأدبي التحكم في النصوص من خلال التأويل العام المهيمن وتغلّب الهرمنيوطيقا على التعدُّد اللغوي. ومن الناحية البرنامجية، يوجد دومًا نوع أدبي واحد. وعلى النقيض يقوّض عمل الأدوات العامة المختلفة في النص (التناص) متعدد اللغات موثوقية التقييدات القانونية الصارمة والضوابط النقدية التي يرغب بها أتباع الهرمنيوطيقا المحافظة، وكذا هو حال التعقيدات النصيّة الأخرى التي تُعملها التقاليد الاجتماعية والقواعد اللغوية المنحرفة، خصوصًا نظم العبارات غير المتوافقة والفجوات النحوية والتذبذبات المجازية. ومن الباطل اعتقاد أن النوع الأدبي يسوّي المنازعات التفسيرية، بل العكس هو الصحيح.

الفصل الخامس

التعددية الشعرية

تثير نظريات الأدب المعاصرة المتعلقة بالاختلافات الإثنية والجماعات المضطهدة والشعوب المستعمَرة إشكاليةَ المزاعم التقليدية للشعرية الشمولية الوحيدة، قابلة السريان على جميع البشر. ومن هذا المنظور، تبدو الشعرية الرحبة التي بلورها فراي كنموذج مركزي - أوربي تنصيري صلتها المباشرة بالآداب التعددية واهية، إن وجدت. وليس ثمة شعرية وحيدة؛ بل شعريات متعددة. وغالبًا ما تكون التعددية الشعرية - بوصفها خصيصة مائزة للعقود الأخيرة - مرتبطة بالقوى السياسية الداعمة للامركزية وتقرير المصير، وكذا بالقوى الاجتماعية المعززة لوحدة الجماعة الفرعية وتطهيرها. ولا غرو أن تميط نظريات آداب الأقلية اللثام عن تشابكات عنقودية شائكة من الحوافز والأهداف المتمازجة، لا سيما فيما يتعلق بالأبعاد الأخلاقية - السياسية للمذاهب الجمالية. ولأبلور جدوى الشعرية المتسقة مع النقد الثقافي ما بعد البنيوي؛ أجد من المفيد في هذا الفصل أن أستكشف نظريات الأقليّة الأدبية التي طورها الجماليون السود والنسويّون والمفكرون المناهضون للاستعمار. كما أسائل في هذه المناقشة التأملات الدالة التي طرحها دولوز وجواتاري بخصوص "أدب الأقلية"، وكذلك الملاحظات التي أبداها دو سارتو بشأن "التهميش". على أنني أركز على نظريات آداب الأقلية، لا لأن مجال البحث هذا - في الشعرية- لم يحظ بعد بالاهتمام الكافي من قِبَل المفكريين الأدبيين الأكاديميين؛ بل لأن فهمي الخاص للشعرية - في جانب كبير منه - مستلهم من نظريات الأقلية.

وفيما يتصل بالشعرية المطروحة في ثنايا هذا الكتاب، فقد سبق أن ذكــرت أن الخطاب الأدبي – بطبيعته – بلاغي ومتعــدد اللغــات ومتنــاص، ومــشروط بالمؤسسات والمصالح التي تتقاسم نظم العقل وتسهم فيها. تؤلف الذوات النصوص – مقسمة بالتناوب – بحيث تتموضع بنياتها في مواقع خاصة من النظم؛ وتعبر عن مصالح معينة، واعية ولاواعية.

وعلاوةً على ذلك، فالنصوص ما هي إلا تركيبات خطابية متغــايرة، تتــسم بالابتكارية والتفاهة بصورة متبادلة؛ حيث تدمج القواعد والتقاليد اللغوية والأرشيفية وتنتج أوجه الاستمرار والانقطاع، مشككة في المرجعيــة. ولا تحتــاج مقومــات "الأدب" في أي مكان وأي زمان لنسخ مثل هذه العناصر في أماكن وأزمنة أخرى. ولأن مسعى تعريف "الأدب" يشتمل على مكتنفات واستثناءات وفقًا لــبعض القــيم والمصالح، يعد نطاق الشعرية مساحةً للتحدي. ولا يوجد توصيف للأدب في حــد ذاته؛ حيث ترتبط وظائفه ببعض النظم والبرامج وتشوّه النظم العنصرية والأبويــة والاستعمارية "أدبيات الأقلية" أو تقصيها أو تتجاهلها، وهي التي تصدر عن الملــونين والنساء و"السكان الأصليين"؛ ممَن يجب عليهم المناضلة ضد تأثيرات الهيمنة. تنــشأ شعرية الأقلية من النظم المتغايرة والمتــصارعة والــذوات المقــسّمة والمقهــورة والتقاليد اللغوية المختلطة والتناص الثقافي، مما سنناقشه في هذا الفصل.

جماليات السُود في أمريكا

بدايةً، سأراجع، وباختصار، طرفًا من الخلفية التاريخية للمزاعم التي أثارها الجماليون السُود الأمريكيون. خلال فترة الثورة، وقت كتابــة إعــلان الاســتقلال والدستور بالولايات المتحدة، استُثني ربع السكان السود. ومنذ بداية قــرون عــدّة مضت، تضمن مصير السُود في أمريكا الشمالية تهجيرهم واستعبادهم واضطهادهم

ومنازعتهم. وخلال فترة ما قبل الحرب الأهلية، تزعّم القادة السود أمثال دوجلاس الإصلاح الاجتماعي والاندماج العرقي، في حين أوصى ديلاني بالقومية السوداء. وفي بداية القرن، روّج جارافي لعودة الأمريكيين السود إلى أفريقيا، في حين رأى واشنطن وجوب الحصول على المواطنة السوداء في أمريكا تدريجيًا من خلال العمل الجاد والتعليم المهني والتحسُّن الأخلاقي. وفيما بعد، طالب دو بويز بالحصول على تعويضٍ من أمريكا والسعي للتحرر السياسي الفوري. ألقت هذه البرامج السياسَية المتنافسة – للتوافق والدمج والإصلاح والتعويض والقومية والحرية في أفريقيا – بجذورها في بدايات التاريخ الأمريكي وعاودت الظهور في حركة التحرر السوداء التي امتدت منذ نهاية الحرب الكورية حتى نهاية الحرب الفيتنامية. ما يجسّد السنوات الأولى للنزاع على الحقوق المدنية هو مقاومة الفصل وانتفاضة المنظمات المحتجة غير العنيفة واستهداف الاندماج العرقي وإدراك النجاحات المحدودة في المحاكم ووسائل الإعلام. وخلال السنوات الأخيرة اتسمت حركة القوى السوداء بالشغب والمقاومة المسلّحة، بدلا من اللاعنف السلبي، من خلال الانشغال بالفقر الاقتصادي أكثر من الحقوق القانونية، مع الانقطاع إلى الاستقلال السياسي والدولة السوداء بدلا من الاندماج، والاحتفاء بالفخر العِرقي والزنوجة والأفرقة عوضًا عن الخضوع للتقاليد والأعراف والمعايير اليورو-أمريكية المؤسساتية. تلك الشعرية التي تنبثق عن هذه المرحلة الأخيرة من الكفاح الثقافي هي ما أرغب في إلقاء الضوء عليه هنا.

يرى جايل وهندرسون وبيكر وغيرهم أن للسُّود في أمريكا أسلوب حياة مختلف بالكامل، وهو ليس بالأنجلوسكسوني ولا بالأفريقي. تظهر العناصر الفلكلورية والأشكال الفنية الأفرو-أمريكية ومظاهر اللاوعي أو الروح المصوغة تاريخيًا الشخصيةَ الجماعية، لا الفردية، فضلاً عن السيكولوجية الإنكارية، لا الاستيعابية، والتقليد الموسيقي الشفهي، لا النصي للخطاب. وكما تقترح الحكايات

الشعبية والأغاني والخُطب والموسيقى الحزينة وأنغام الجاز، يمثل المجتمع الأسود في أمريكا مستعمرة داخلية، لها قيمها الثقافية وأساليبها وأصواتها وعاداتها وأفكارها وأنماطها وأنواعها الأدبية.

من غير المتوقع أن تظهر مثل هذه الأشكال الدارجة أمام استخدام القيم والمعايير الثقافية السائدة لتقييم أشكال حياة الأقلية بوصفها غريبة ومضحكة وبَارانويدية و"مسليّة" وتافهة. وغالبًا ما يؤدي تطبيق المعايير الأوروبية البيضاء إلى استصغار أشكال الكينونة والتعبير الأفرو- أمريكية. وكما أن ثقافة أمريكا السوداء مميزة عن ثقافة أمريكا البيضاء، فهذا هو حال الفنون السوداء في أشكالها الحقيقية التي يجب أن تستمر في استقلاليتها. ببساطة، هذا هو التحفيز العام لجماليات السود في صورة معتدلة. وثمة كثير من الصيغ الراديكالية وفقًا لما يشرحه عمل بركة.

يعلن بركة فيما كتبه للسود الأمريكيين، "إننا شعبٌ - وسنكون أسرى اللاوعي ما لم نلحظ هذا- كنا دومًا مستقلين، فيما عدا رغبتنا الدفينة في أن نكون نسخة ممن قمعنا" (٢٤٠). تشتمل مهمة الارتقاء بوعي السود على تطهير نظم العقل البيضاء المهيمنة التي يلزم استبدالها بنظام أسود، يصممه الفنانون جزئيًا.

في هذا السياق، تظهر الحاجة للفنان الأسود لتغيير الصور التي عُرف بها شعبه من خلال التأكيد على الإحساس الأسود والعقل الأسود والحُكم الأسود. كما يتعين على المفكر الأسود، وفق السياق ذاته، تغيير تأويلات الحقائق تجاه أهم اهتمامات الرجل الأسود، وليس الاستمرار في ترتيل الأحكام البيضاء للعالم.

يعد الفن والدين والسياسة قوى موجهة فعّالة للثقافة، فالفن يصف الثقافة، وعلى الفنانيين السود التعرُّف إلى حساسية السود في هذه الأرض. أما الدين، فهو يرتقي بالثقافة، ولزامًا على الرجل الأسود التطلُّع نحو السواد، فالرب متجسّد في

صورة الإنسان، وعلى الإنسان الأسود إضفاء المثالية على ذاته بوصفه أسود، بل وأن يطمح لذلك. السياسة من جانبها تمنح الثقافة ترتيبًا اجتماعيًّا؛ أي تجعل العلاقات ضمن الثقافة قابلة للتعريف من أجل توظيف الوحدة العضوية، ويجب على الرجل الأسود السعي وراء السياسات السوداء؛ أي تنظيم العالم تنظيمًا يفيد ثقافته وفهمه للعالم ورؤياه له (٢٤٨).

يعتبر الفنان الأفرو – أمريكي، وفق مخطط بركة، جزءًا من الطليعة الثقافية التي ترتبط مهمتها بإحداث التغيير الاجتماعي لصالح تمكين السود وتحررهم. يضم البرنامج تعديل السياسات والدين، فضلا عن الفنون، تعديلا براجماتيًّا، وتظهر الشعرية الرباعية للتحرر الأسود: يصوّر الفن الحياة تصويرًا دقيقًا ويوجّه الجمهور ويسمو بالوعي الاجتماعي ويأخذ من المجتمع ليعطيه. هذه الشعرية الأخلاقية السياسية المشروطة، المصوغة وفق الشروط التقليدية قائمة على الوضع المنفصل والأدنى المفروض على الأمريكيين السود. وحسب تعبير بركة: "السُّود هم عِرق وثقافة وأمة" (٢٤٨). يأتي العِرق أولا. وتبعًا لهذه القاعدة الأساسية، يساعد الفنان في إنشاء الثقافة القومية الحقيقية.

لا غرو أن يجد الجماليون السود المعاصرون كثيرًا في تاريخ الأدب الأفرو- أمريكي التراثي لنقده. لقد أُخذ كثيرون من الكتّاب السُّود بالمعايير والقيم السائدة للعالم الأبيض. عند الحديث عن نهضة هارلم، على سبيل المثال، يشكو نيل أنها "لم تتعامل بذاتها مع أساطير مجتمع السود وأساليب حياته. وقد عجزت عن الانتشار والارتباط بنزاعات ذلك المجتمع وأن تصبح صوته وروحه" (٣٩). ربما النتيجة الأكثر جدية لهذه الفكرة هي اجتثاث "الخونة العِرقيين" من الأدب المعتمد. شيء كهذا ينذر بالمعارك المثارة بين النقاد السود حول عمل إليسون. عندما يجادل

بركة دراميًّا بأن "تغيير الصور والمراجع هو طريقة الإنسان الأسود في النكـوص إلى التكامل العرقي للأفريقي الأسير، وذلك حيثما يجب أن ننطلق" (٢٤٧)، جاعلا النقاء العرقي مقياسًا سياسيًّا وجماليًّا ساميًا. في هـذا الـسياق، يعلـن بركـة أن البرجوازية السوداء "وُجدت في أمريكا منذ أمد بعيد في صورة البـيض، وهـي لا تزال كذلك، ولم ترغب في الارتباط بالسود بأي صورة من الصور" (٢٤٢). وفي تجلياتها الأكثر راديكالية، تقوم شعرية منظري الجماليات السود علـى الـسياسات الأخلاقية العرقية الثورية التي تجد أنه من الضروري إعمال العقوبات ضد بعـض الأفراد والجماعات السود باسم الشعوب والأمم السوداء النامية.

لمواجهة رغبة الجماليين السود العنيفة في التطهير سـأقول بـأن "الأمـة" السوداء في أمريكا، المهجّرة والمستعبدة والمستعمرة بشكل مـنظّم، تتـألف مـن مجموعة متغايرة من الأشخاص القادمين من مختلف القبائل الأفريقية والمجموعات اللغوية والأديان والخلفيات الاقتصادية والبنى الجسدية. وليس اللجوء إلى مفـاهيم الوحدة الأفريقية الأصلية قبل الشتات إلا مشاركة في الخيال والأعمـال الروائيـة؛ مما يُوجد جوهرية خرافية للأفرقة "الخالصة" غير المحتمل مـشاركتها بـين ذوي الأصل الأفريقي والقادرة الآن على توحيدهم. في رأيي، لن يـؤدي تطهيـر عـدة قرون من التاريخ، وهي التنقية الجماهيرية المستحيلة، إلى تطهير العرقية الأفريقية – تلك القادرة على تأسيس أمة مستقلة وموحدة. ورغم عدم معارضتي للـسياسات والشعريات الانفصالية، وفقًا للعوامل الاجتماعية التاريخيـة و"العرقيـة"، أجـد أن النزعة الجوهرية تجاه التكامل العرقي والوحدة الثقافيـة الأفريقيـة غيـر لازمـة وخطيرة. ويتعلق الأمر بالتحويل المجازي الرجعي حيثما تكون الحاجة لمنح الطابع الروائي التقدمي.

يعتمد التفكير في الشعرية بين عددٍ من الجماليين السود الراديكـاليين علـى بعض الصيغ الجدلية المشكوك فيها، خصوصًا فيما يتعلق بفكرة "الأمة" (ناهيك عن مفهوم "العِرق" المثير للجدل). وعلى الرغم من التكهّنات المثالية المختلفـة حـول خمود القومية، انتشرت أمم جديدة في زماننا. وفي حين يبدو مفهوم الأمـة حتميًّـا اليوم، لا يملك استخدامه التقدمي أي ضمانات. وفق وصف بركة، مثلا، يوجد فـي أمريكا عِرق أسود لأشخاص ذوي ثقافةٍ خاصةٍ، تشكّل أساس نضج "الأمة" السوداء المتكاملة مع الأرض ذات السيادة المستقلة والقوة العـسكرية والنظـام القـضائي والأجهزة الدبلوماسية. وكما يقدمها بركة، توجد أمة سوداء حاضرة وأمة سـوداء قادمة: "نحن لا نريد أمةً، بل نحن أمة" (٢٣٩)؛ و"من غير الممكن أن تكون قوميًا دون الحديث عن الأرض" (٢٤٢). ترتبط شعريته بمشروع بناء الدولة: وتـشتمل مهام الشاعر الثلاث على دعم الموجود (الأشخاص) مـن خـلال زيـادة الـوعي والتشجيع على انتزاع نطاق السيادة من البيض وقيادة الأشـخاص فـي كفـاحهم. ولإنشاء الأمة الجديدة، "فالواجب أولا إضفاء صبغة القومية على كل الخـصائص والموارد المتعلقة بالأشخاص البيض ضمن حدود الأمة السوداء" (٢٤٩). ولا تُمنح عضوية الأمة السوداء للبيض أو لمؤيدي الـدمج العنـصري (كـسود أو بـيض) أو أعضاء الطبقة الوسطى من السود الذين يتفادون الـسود ويتـشبهون بـالبيض، كحالة ذهنية ومحل مستقل للإقامة. وعلى نحوٍ مثـاليٍ، سـيكون للأمـة الجديـدة مواطنون "سود" من الناحية الجسمانية والنفسية والـسياسية. يتفـاخر بركـة فـي مجموعة مقالاته الاجتماعية بقوله: "في الوقت الذي سيظهر فيـه هـذا الكتـاب، سأكون قد ازددتُ سوادًا" (١٠). يمثل "الأسود" الجوهر الميتافيزيقي للأمة السوداء، فضلا عن جماليات السود؛ فهو الكيان الاستعاري الملموس والقادر علـى القيـاس غير المادي. غير أن "الأسود"، كما يصوّره بركة، يقدم أساسًا غير دقيق وخيـالي لنظرية "السيادة القومية" ومكانة الثقافة.

في الواقع، يلغي بركة "الأمة" و"الدولة". وفيما أرى، يدعو إيجاد أرض ذات سيادة وكيان سياسي إلى إنشاء "دولة" (جديـدة)، يكـون أساسـها وجـود أمـة، أو الأفضل، "شعب" – أي الشكل المادي للحياة الجماعية والإطار المجتمعي للعقـل (الواعي واللاواعي)؛ حيث يتشكّل جميع ذلك بالكتابة التاريخية حول العبودية ومـا بعدها. المهم هو أن العوامل الباقية لتجربة الأشخاص (القومية) تشمل المشروعات المؤيدة للدمج العنصري والتحسين، التي تستبعدها الدولة الجديـدة. كـل مـا فـي الأمر هو أن "الدولة" تنبثق عن التطهيـر العنيـف والاسـتثنائي للأمـة. ويـبهم بركة هذه الفروقات.

هناك عدّة أدبيات للسود وكثير من الأمم والدول السوداء. ولاستجماع بعض هذه التعقيدات في هذا المجال، أرغب في أن أعرض باختـصار نظريـة جيـتس النصية المفيدة للنص–البيئة المحيطة؛ حيث سأضع تصوّرًا لقيمة شـعرية الأقليـة استنادًا إليها، انطلاقًا من منظور النظرية الثقافية ما بعد البنيوية. يلحظ جيـتس أن أدب السود مكتوب بلغة غربية، سواء كانت الإنجليزية أو الفرنسية أو البرتغالية أو الإسبانية، وهو وريث ١) اللغة النموذجية والتقاليد والأدب المعتمـد المـشتق مـن الثقافات الإغريقية الرومانية واليهودية المسيحية والأوروبيـة و٢) اللغـة العاميـة والتقاليد والأدب المعتمد الناشئ والمنحدر مـن الثقافـات الأفريقيـة أو الكاريبيـة أو الأفرو– أمريكية. يعد التراث الأبيض للخطاب المكتوب جـزءًا مـن النظـام الاستعماري القمعي والعرقي، على النقيض من الإرث الأسود للخطـاب الـشفهي الأصلي. من منظور جيتس، يعتمد عمل نقد الأقلية على التقاليد السائدة مع مجافاته إياها، وتقصيه المبادئ والممارسات من التقاليد الهامشية والاشتقاق منهـا. المثيـر للاستغراب هو تقليله من أهمية النصف المسلم من الشعب الأفريقي، الـذي يمثـل عددًا من تقاليد الفن الأفريقي ثلاثية العُقد. هنا، تسلّط الشعرية التـي أشـار إليهـا

جيتس ودعمها، الضوءَ على أدب السُّود كتجميع نصي متغاير وليس تجسيدًا شفهيًا متجانسًا للجوهر العِرقي. ولا تسعى هذه الشعرية إلى تحرير الأدب أو الثقافة، سواء من خلال العناصر التطهيرية للتقاليد النموذجية أو بالعودة إلى التفاهم الشفهي القبلي الأفريقي السابق للنفي. وفقًا لتعريف أدبيات السُّود، تألفت الخطابات متعددة اللغات التي أوجدتها الأقلية الخاضعة للاستعمار من الشعوب المنفصلة والمستقلة والمضطهدة. تصوّر هذه الشعرية كثيرًا من العلاقات المركّبة لأدبيات السُّود دون محوها. إن ما يعرّف أدبيات السُّود هو "التهجين" (٧)، باصطلاح هومي بابا.

واضح أنني لا أدعم تجديد النقد الثقافي التيني. ولأكن أكثر تحديدًا، فإنني لا أؤمن بأن أساس الفن ومصدره الأساسي هو الاتجاه العِرقي أو القومي. كما أنني لا أشجع النقاد لكتابة التواريخ السيكولوجية للحضارات "العضوية"، ولا أروّج لتصوّر أنه بإمكان القراء تجاوز الخطاب، بل ويلزم عليهم ذلك، وصولا إلى المشاركة المباشرة مع الجوهر العِرقي. وعلى الرغم من أهميته في ربط الأدب بالمجتمع، يعد مفهوم تين مغلوطًا، وإفادته النقد الثقافي ما بعد البنيوي محدودة.

الأدب النسائي

تتجلى إشارة بركة وغيره المستمرة إلى الرجل "الأسود" في أوج حركة القوى السوداء، غاضين الطرف عن النسوة السوداوات. وكما يشير مؤيدو الحركة النسوية السود، "يغفل" النقاد والراديكاليون والوسطيون والقوميون ومؤيدو الدمج العنصري السُّود السوداوات. ويشهد توليف العديد من الجماعات النسوية السوداء في الولايات المتحدة، خصوصًا المنظمة النسوية للسود القوميين، على الحركة المستقلة الناشئة بين الأفرو- أمريكيات، ممن يتوجب عليهن الوقوف في وجه

الرجال السود والبيض والنساء البيضاوات. لا تمثل المنظمات النسوية البيضاء في الحالة الأخيرة مصالح السوداوات اللائي يجدن الحلفاء الأوثق من بين الملونات ونساء العالم الثالث أكثر منه مع البيضاوات؛ لأن هذه مسألة جندر متداخلة مع أمور الطبقة الاجتماعية والعِرق بالنسبة لهن. ومن بين الأحياء العرقية للمجتمعات الاستعمارية المعاصرة والجديدة ، تقتسم نساء العالم الثالث الملونات المواقف الاقتصادية والأُسريّة والسياسية، وتسكن البيضاوات عالمًا آخر. من غير المثير للعجب أنه عندما تُبرز باربرا سميث مشروعًا للدراسة الأدبية النسوية للسود، فهي تربط ربطًا واضحًا بين الجندر والعِرق والطبقة الاجتماعية: "يجسّد النهج النسوي الأسود تجاه الأدب الإدراك بأن سياسات الجنس، وأيضًا سياسات العِرق والطبقة الاجتماعية، هي عوامل متشابكة في أعمال الكاتبات السوداوات، وهي ضرورة مطلقة" (١٧٠).

يشيع بين الأدبيات الأفرو- أمريكيات المعاصرات النظر إلى أدب السوداوات كمالك لشعريته وتقاليده الخاصة. وتبعًا لصياغة سميث، "تُظهر السوداوات نهجًا مشتركًا مع فعل إيجاد الأدب، موضوعاتيًّا وأسلوبيًا وجماليًّا ومفهوميًّا" (١٧٤)، كما "تشكّل الكاتبات السوداوات تقليدًا أدبيًّا مميزًا" (١٧٤). تُفسّر شعرية الأقلية الخاصة هذه مقابل النزاعات مع الرجال السُود والبيضاوات، أي تختلف الشعرية النسوية السوداء بوعي ذاتي عن جماليات السود (التي هي صياغة ذكورية) وعن جماليات البيضاوات (التي هي تأويلات عنصرية وكلاسيكية). بعبارة أخرى، يأتي أدب السوداوات بين أدبيات الأقلية الأمريكية – التي لا يجب أن تُصنف وفق الفئات المقاربة للأدب (الذكوري) الأسود أو أدب (البيضاوات).

يمكن القول إن أدبيات البيضاوات في المجتمعات الغربية مثلت أيضًا "أدبيات الأقلية"، بالنظر إلى التفوّق العددي للبيضاوات في تلك المجتمعات. غير أن الواقع يدلل على أن القليل من أعمال هؤلاء الكاتبات يدخل ضمن نطاق الأدب المعتمد المهم؛ مما يقترح معادلا اجتماعيًّا موحّدًا لوضع الأقلية. لتوضيح ذلك بطريقة أخرى وأكثر مباشرة، فإن المجتمعات الأبوية الغربية الذكورية تفرض حالة الأقلية على نسائها فرضًا موسّعًا. هنا، تأتي صياغة ميليت للموقف: "قد يأتي اليوم لتلعب النساء دور القيادة في الثورة الاجتماعية بوصفهن أكبر عنصر مُبعد في مجتمعنا وبسبب أعدادهن وعواطفهن وطول اضطهادهن واتساع قاعدتهن الثورية" (٣٦٣). يأتي الحل الوسطي للمشكلات الظاهرة مع تحديد شوالتر لأدب البيضاوات في إنجلترا ما بعد عصر التنوير كممثل لإنتاج *ثقافة فرعية*، توازي الثقافة الأبوية السائدة، بل تقلدها في بعض الأحيان، وتعترض عليها في أحيانٍ أخرى، وتبتكر ما يخصها أيضًا. ويتفق جيلبرت وجوبار مع شوالتر في أن "أدبيات القرن التاسع عشر كانت لهن ثقافتهن الأدبية" (١٢). في تقديري، وتبعًا لنطاق تشكيل البيضاوات في الدول الغربية للثقافات الفرعية المضطهدة منذ أمد بعيدٍ، فإنهن "أقليات"، ولذلك، فإن أية مناقشة حول تعدد الشعرية يجب وأن تضع في اعتبارها العمل الأدبي لتلك النسوة بوصفه مجال مساءلة متفرّد.

شعرية الأقلية

يتبع تعدد الشعرية بعض خطوط التطور العامة. ويصدر عن الأشخاص المنحدرين من مجموعات مضطهدة وتلك الخاضعة للاستعمار والسكان العرقيين ثقافاتٍ تختلف عن ثقافات الأغلبية السائدة. وتظهر أدبيات الأقلية، على وجه الخصوص، صورًا وإيقاعاتٍ وشخصياتٍ وأفكارًا وبنى وأنواعًا أدبيةً وأساليب

مختلفة. غالبًا ما تكون لغات الأقلية "لهجات" أو مختلفة تمامًا (كما في حالات كثير من الأدبيات الأصلية). حتى مع تداخل نظم عقل الأقلية تداخلا كاملا مع نظم الأغلبية، تُوجد مثل هذه التداخلات كيانات أخرى - أي نُظمًا مختلطة ومميزة. بالمثل، يمكن للأقليات تذكُّر أو افتراض المرة التي لم يتوفر فيها النظام المهيمن الغريب. قد يتبادر إلى ذهننا أفريقيا ما قبل الشتات أو الثقافة الأمومية الأولى. وقد يحث جذب هذه الأوقات المؤسطرة محاولات استعادة القيم المفقودة أو استبعاد الأشكال المفروضة التكميلية للأغلبية أو العودة للوطن أو تأسيس وطن جديد. وبالعكس، فقد يرغب بعض أفراد الأقليات في نسيان ما مضى للانضمام إلى الأغلبية؛ وقد يرغب غيرهم في العمل بالتحالف مع الأغلبية دون نبذ طرق الأقلية وتقاليدها. ويمكن حدوث التبديلات الاجتماعية - السياسية المختلفة. غير أن التأكيد يكون دومًا على تميُّز تاريخ الأقلية وثقافتها، من بين الساعين وراء الاستقلالية، سواء أكانوا معتدلي الفكر أم متطرفيه. ربما تكون مسارات الاستقلال المحددة عنصرية أو قومية أو قبلية أو لغوية أو جغرافية أو دينية أو جنسية أو طبقية أو خليطًا من كل ذلك. وقد تنشأ الجوهرية، كما هي الحال مع مفهوم بركة للسواد أو تصوُّر سيكسوس لكتابات المرأة (المناقشة في الفصل الثالث)؛ مما يعزز هذه المفاهيم الاستعارية كسواد خالص أو نسوية محضة. غالبًا ما تتسبب هذه الجوهريات في السياسات الانفصالية أو تصاحبها، داعيةً للتطهير باسم التخليص. الإغراءات هنا مضللة، ولأن جهود الأقلية للتحرُّر من الأنظمة المسيطرة القامعة لصالح تقرير الذات هي ردود أفعال دفاعية، فإنها مرتبطة حتمًا بنظم الأغلبية - عن طريق المعارضة. على الأقل، تتشعّب شعرية الأقلية تشعّبًا ثنائيًّا، وهي أقصر طريقة لتصوير تناصه الهجين.

يتطلب موضع الذات، وهو الخاصية المميزة للأقليات، الملاحظة، فعلى الرغم من الاختلافات بين الجماعات المضطهدة، يشتمل تكوين الذاتية بين الأقليات على الاستغلال الاقتصادي المستمر والتمييز العنصري أو الجنسي أو خلافه والتحرير السياسي والفصل أو التهميش الاجتماعي والاستصغار الثقافي والنفسي والسيطرة الأيديولوجية والتلاعب المؤسسي. يرى جان محمد وليود أن ذاتية الأقلية "جماعية" كما هو واضح في حقيقة أن "أفراد الأقلية يُعاملون دومًا ويُضطرون إلى تجربة أنفسهم عمومًا" (١٠). وعلى أفضل حال، لا تكون عملية التحوّل نحو الأقلية أمرًا فرديًّا ثانويًّا، فهذه النقطة شرحتها هارلو باستفاضة في دراستها لأدبيات المقاومة. وتجد حجتي في الفصل الثاني حول المؤلف بوصفه متحدثًا عن مجموعة تأكيدًا خاصًّا في ظاهرة ذاتية الأقلية. ومع الحديث عن ذاتية المزارعين الثائرين في الهند خلال القرن التاسع عشر، كما ترى سبيفاك: "فإنني أميل تدريجيًّا إلى قراءة عودة الوعي الخاضع كتصوير لما سيُطلق عليه أثر الذات الخاضعة، بحسب اللغة ما بعد البنيوية. قد يُدبّر أثر الذات كما يلي: ربما يصير ما يبدو ذاتًا جزءًا من شبكة متقطعة ضخمة من التشعّبات (أي "النص" على نحو عام) التي قد تُسمى سياسة وأيديولوجيا واقتصادات وتاريخ وجنسانيّة ولغة وما إلى ذلك" (٢٠٤). وتنبثق مواضع ذات الخاضعين كإنتاجات ثقافية، متداخلة مع تشعّبات التاريخ، المتسمة بالهيمنة والمقاومة.

للأقليات أدبياتها الخاصة. ووفق تنظير فلورانس هويّ، فـ"ليس الفن بمجهولٍ أو شامل؛ إذ ينشأ من خصوصيات الجندر، فضلا عن الطبقة الاجتماعية والعِرق والعمر والتجارب الثقافية" (١٩٠). إن ما يحفّز شعراء الأقليّة ونقادها هو جهودهم ١) لتحديد القوى المشكّلة للأدب، من الناحية البيولوجية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والسياسية واللغوية، أو أي منها؛ ٢) مواجهة

الافتراضات المسبقة والصور والممارسات والآداب المعتمدة والمؤسسات للأكثرية السلبية، ٣) استرجاع الأعمال الأدبية المستصغرة؛ مما يُوجد التواريخ الثقافية الجديدة. ووفقًا لتعريفه، يعتمد نقد الأقلية ليس فقط على البحث والتجديد، وإنما على المقاومة أيضًا. ولأن مثل هذا العمل الثقافي يوظّف القراءة كمقاومة توظيفًا شاملا؛ فالواجب ألا نستغرب تعدد الشعرية التي تُوجد المساءلة الثقافية للوضع الراهن. بطريقة أخرى، تتضمن النظريات التأكيدية لخطاب الأقلية المواقف الأخلاقية السياسية ضد الهيمنة. يعمم سعيد قضايا النقد بهذه الطريقة: "تُفرض القيود على مجالات التعلُّم، بالإضافة إلى أعمال الفنانين الأكثر غرابة، ويتصرّف المجتمع والتقاليد الثقافية والظروف العالمية والتأثيرات الموازنة مثل المدارس والمكتبات والحكومات تبعًا لها"(٢٠١). ويضم نقد الأقلية، كشعرية الأقلية، المعارضة عبر كل سجل لغوي خاص بنظم العقل المهيمنة.

نظرية ما بعد الاستعمار

يأتي تنظير فانون حول بنية المجتمعات الاستعمارية والحاجة للثورة العنيفة في وجه الاستعمارية الأوروبية في أفريقيا كعبارة يُستشهد بها وهي الأكثر تأثيرًا بين المفكرين المعاصرين لمفاهيم الأقلية الثقافية. أود دراسة هذه الفكرة، خصوصًا نظرياتها,الإشكالية للثقافة الثورية. يصرح فانون أن "العالم الاستعماري عالم مانوي"(٤١).

تُنتِج مانويّة المستوطن مانوية السكان الأصليين. وتجيب نظرية "الشر المطلق للمستوطن" على نظرية "الشر المطلق للسكان الأصليين". إن مظهر المستوطن معناه موت المجتمع الأصلي والخمود الثقافي والتضييق على الأفراد، تبعًا لمصطلحات مذهب التوفيقية. بالنسبة للسكان الأصليين، لا يمكن أن تتأتى

الحياة مجددًا من جثة المستوطن المتعفنة. هذا إذن هو التجـانس، مـن مـصطلح إلى آخر، بين اتجاهي التفكير. غير أنه قد يحدث أن يستغل هذا العنف الأشـخاص الخـاضعون للاستعمـار، من نـاحية سمـاته الإيجـابية والإبداعيـة؛ لأنـه لا يمثل إلا عملهم (٩٣).

من وجهة نظر فانون، تعد تصفية الاستعمار عبر الثورة العنيفة ضـرورية وذات قيمة كسبيل لتقرير الذات وبناء الأمّة؛ فضلا عن ذلك، وخلال فترة ما بعـد الاستعمار، يلزم العنف الطاحن لتفادي عودة الأنظمة الاسـتعمارية الجديـدة مـن جانب البرجوازيين الأصليين المتفرنجين. وخلال مراحل هذه التحـوُلات، تلعـب الفنون كثيرًا من الأدوار المتغيّرة.

وتبعًا لفانون، يمر الكتّاب الاستعماريون عبر ثلاثة مراحل سيكولوجية شعرية:

١) الاستيعاب غير الملائم لأدب المستوطنين؛

٢) النفور قبل الثوري بسبب الحاضر الاستعماري والحنين للماضي الأصلي؛

٣) أدب الكفاح داعي الجموع لليقظة والثورة باسم الأمة القادمة.

علاوةً على ذلك، تغيّر الأنواع الأدبية الدراما مرحليًّا؛ فعلى سبيل المثـال: "تختفي الكوميديا والهزليات أو تفقد جاذبيتها. وبالنسبة لإضفاء الطابع الدرامي، فلم يعد موجودًا على مستوى المفكّر المنزعج وضميره المعذّب. وعند خسارة الـدراما لخصائص اليأس والثوران، تصبح جزءًا من نصيب الأشـخاص المـشترك، بـل وتمثل جانبًا من حركة الاستعداد أو التقدم الفعلي" (٢٤١). تخـضع الفنـون كافـةً لتغييرات مماثلة في المجتمعات الثورية الخاضعة للأنظمة الاستعمارية، بما في ذلك الرقص والشعر والموسيقى والحرف اليدوية والسرد القصصي، شاهدةً على مـيلاد الخيال مجددًا.

يطرح فانون مفهومه الثنائي للمانوية وفكرته للسيكولوجية الشعرية ثلاثية المراحل وتصوّراته المتنوعة لتحوّلات النوع الأدبي كسمة من سمات كل المجتمعات الاستعمارية الثورية خلال المرحلة العنيفة لبناء الأمة. هذه ليست مسألة الجزائر أو أفريقيا عمومًا؛ فلا توجد تضمينات مقدمة. يعمم فانون أقدار كل الأمم ما بعد الاستعمار، ويتحدث باسم طبقات "المزارعين" وضد البرجوازيين الأصليين؛ فضلا عن دعمه للقومية وإدانته للقبليّة واحتفائه بالريف ضد الحضر. في هذا السياق، يمكن فهم نقده الكاشف لحركة الزنوج الأفريقية، وهو النقد الذي يُظهر بعض التعاطف والتسامح: اتسم مفهوم الزنوجة، على سبيل المثال، بالعاطفية، إن لم يكن بالتناقض المنطقي لتلك الإهانة التي أطلقها الرجل الأبيض على الإنسانية. ظهر هذا الاندفاع الزنوجي ضد احتقار الرجل الأبيض في عدة مواضع كفكرة واحدة قادرة على رفع الحظر واللعنة.... ولقد تلا التأكيد غير المشروط للثقافة الأفريقية التأكيد غير المشروط للثقافة الأوروبية.... لن يتوقف شعراء الزنوج عند حدود القارة؛ إذ ستطلق الأصوات السوداء الترنيمة بكامل توافقها من أمريكا(٢١٢-١٣).

لذا، تجد الزنوجة حدها الأول في الظاهرة التي تراعي تكوين شخصية الرجال التاريخية. وتنقسم ثقافة الزنوج والزنوج الأفارقة إلى عدّة كيانات لإدراك الرجال الراغبين في تجسيد هذه الثقافات قومية كل ثقافة في المقام الأول، وأن المشكلات التي نبّهت ريتشارد رايت أو لانجستون هيوز اختلفت تمامًا عن تلك التي ربما واجهت ليوبولد سنجور أو جومو كينياتا(٢١٦).

تبعًا لفانون، تكون حركة الزنوجة، المتحدثة بنيويًا، هي تكوين لرد الفعل وفقًا لإطار العمل المانويّ المفروض للمجتمع الاستعماري. وهي لا تمثل مرحلة واحدة فقط في صحوة المفكرين السود الأصليين، وإنما يجب أن يعجز هذا التدويل الثقافي غير الناضج، الحنيني والدفاعي أمام الخصوصيات الاقتصادية والسياسية

الملحّة للتواريخ والاحتياجات القومية المتنوعة. هنا، وكما هي **الحال عمومًا، يضع** تفكير فانون ذاته ضمن مفهوم الأمة في مقابل المفاهيم المتصارعة للمجتمع القبلي واتحادات القبائل والتكافل العالمي على وجه الخصوص.

المقلق في هذا التنظير الحامل لاسم الأمة هو الوضع الغريب لما يُسمى الأمم في أفريقيا الحديثة. من وجهة نظر الجغرافيا القبلية قبل الاستعمارية، يرقى التسجيل الاستعماري للحدود "القومية" إلى درجة اللعبة البيروقراطية السلطوية والتصادفية والدخيلة لانتزاع الأراضي انتزاعًا طامعًا. الغريب هو أن فانون يصبغ الطابع القانوني على هذا التصوير العنيف غير المضمون، الذي يسهّل ظهور الإدارات الاستعمارية الجديدة واستمرار التركات الاستعمارية. ومن منظور ما بعد البنيوية، يحصر فانون التناص التاريخي – الرقوق الأثرية للحدود المتداخلة والسكان والجماعات الثقافية – الذي يعود اليوم في صورة النزاعات الحدودية والعداوات اللغوية والخلاف الديني والحروب القبلية. ومن التناقض أن المسألة هنا تتعلق بتجاهل فانون للأقليات في مشروع بناء الأمة.

في دراسته الشاملة للأدب الأفريقي الأنجلوفوني الاستعماري، المنشورة بعد عقدين من نشر عمل فانون، يعلن جان محمد صراحة أن "تحليل العلاقة بين أي مجتمع استعماري وأدبه يجب أن تبدأ بحقيقة كون البنية المانويّة لهذا المجتمع هي التأويل الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والعرقي والأخلاقي، مع تحريف المعارضة الوجودية الأساسية بين النفس والغير .... إن العلاقة الجدلية المثالية بين النفس والغير تتحجّر عمليًّا في الموقف الاستعماري عبر السمو الأخلاقي المفترض للأوروبي، المدعوم في كل لحظة بتفوقه العسكري الحقيقي" (٢٦٤-٦٥). أضف إلى ذلك أن جان محمد، مثله في ذلك مثل فانون، وباسم الأخلاقيات الوجودية والشعرية الواقعية، يحكم على مفهوم الزنوجة كتقييم أحمق ورومانسي للثقافات

الأصلية، مصورًا الماضي "الأفريقي" كماضٍ مثالي ووحدوي ومتجانس ورعـــوي" (١٨١). وبالنسبة لشمولية معتقد الزنوجة، يعارض جان محمد الانصراف الكلـــي، وهو سمة غالبة على كل مجتمع "استعماري". المهم هو أن جـــان محمـــد يتفـــادى مفهوم الأمة، مستخدمًا، بدلا منه، تصورًا غامضًا ومحدودًا ومتواضعًا للمجتمـــع، بالإضافة إلى شعرية الواقعية التقليدية (المأخوذة عن لوكاش). يعتمد جان محمد في المثال الأخير على الرؤى المحاكية التقليدية لـــلأدب، حيثمـــا تكـــون المجتمعـــات الاستعمارية الحاضرة (والمستقبلية) كياناتٍ إجماليةٍ ومتعددة التشعّبات ومتناقـــضة، بحسب تعريفها؛ وذلك لحل مشكلة التحوُّل المجازي، المتأصـــلة فـــي المجتمعـــات المانوية والمعتقدات الثنائية الدفاعية مثل الزنوجة. وعلـــى العكـــس مـــن فـــانون، يتمسك جان محمـــد بالـــسياسات الاجتماعيـــة الداعيـــة للـــدمج العنـــصري دون تقديم أي شروحات.

تجد باري أن جان محمد مخطئ في إغفاله غموض فـــانون، فـــي تقييمهـــا لنظريات الخطاب الاستعماري التي وضعتها سبيفاك وبابا وجان محمد، مما أفقـــده البُعد المثالي، وجعله يسيء تقدير مقاصد المؤلفين ويروّج لتوفيقية الدمج العنصري ويمارس الصورة الخالصة للقراءة الأيديولوجية ويعتمد على الـــشعرية المحاكيـــة القديمة. يستهدف التحفيز الأساسي لهذا الهجوم ما بعد البنيوي أسلوب جان محمـــد المرجعي الوجودي لتأويل النصوص الأدبية الذي يركز على المحتوى الظـــاهري وبذلك "يحدّ من استعراض المشكلات المتأصلة في النصوص الهرطقيـــة سياســـيًّا، التي تعمل ضمن البنى وتعيد توزيع إجراءات الأشكال التي تطبّع المعايير والقـــيم المسموح بها" (٤٧). ينتهي ذلك إلى عجز جان محمد عن المشاركة في "التدوينات النصيّة المتنوعة والمتصارعة – أي الانقطاعات والاستراتيجيات البلاغية الدفاعية

واللغة غير التقليدية التي تتحدى الفكر الرسمي واضطرابات الوحدة البنيوية التي تتأثر جراء الأصوات المتفاوتة والمتنافرة – كمكان لسياسات النص ومصدره"(٤٩).

إنني أميّز تعليق باري الصارم على نظرية الاستعمار لأنه يركز تركيزًا مفيدًا على القضية المزعجة للسياسات النصية التي أرغب في صياغتها وفق مصطلحات ما بعد البنيوية. تأتي الطريقة الحديثة والنموذجية للتعامل مع سياسات العمل الأدبي، عمومًا، عبر إسباغ الاهتمام والمصداقية على البيانات التي يقدمها المؤلف والشخصيات، فضلا عن نتائج الحبكات المتنازعة وأقدار الشخصيات. وتصوغ سيرة المؤلف الذاتية والسياق الاجتماعي التاريخي للعمل التأويل السياسي للنص بصورة مباشرة. إن الأدب يعكس الحياة، بوعي أو بدونه، وتلك هي الرؤية التي يدعمها فانون وجان محمد. وتنطوي الطريقة ما بعد البنيوية لفهم سياسات النص على تفسير النص كاختلاق خطابي غير مقارن، وليس كتمثيل متعمد مونولوجي (أو حواري) للواقع الموجود سلفًا. وينتج نظام النص سياساته النصيّة، بما في ذلك، على وجه الخصوص، انقطاعاته وتناقضاته ومحاكاته ومقتطفاته وانحرافاته المجازية وخلافاته وأصواته المتنافرة. ويمكن للمؤلف الاطلاع على النص كصوت آخر. يجتاح التاريخ العمل في صورة أعقاب نصيّة متعددة اللغات، تتجزأ ويُعاد تقييمها ضمن النظام الخطابي للنص. وتشترط شبكات المؤسسات المشتركة في إنتاج النص وتوزيعه واستهلاكه إيجاد النص واستقباله، لاعبةً دورًا في سياساته ومُعقّدةً إياها.

أما فيما يتعلق بنظرية خطاب ما بعد الاستعمار، يشير "النظام المانويّ"، الذي استخدمه فانون وجان محمد استخدامًا دراميًّا، إلى التقاطع العنيف والمعقد لنظامين على الأقل من نظم العقل – نظام المستوطنين ونظام السكان الأصليين.

ولا تزال المواجهة الاستعمارية، المشروحة باستفاضة، لأفريقيا جمعاء، مثلا، متضمنة لكثير من القبائل وأمم المستوطنين وكثير من اللغات والديانات والنزاعات الحدودية والاستيلاءات الإقليمية. نتيجةً لذلك، تظهر المانويّة ذاتها كاسم جدلي مبسّط بالأساس، يخصص الظاهرة المزدوجة والمتدرجة بنيويًّا والفارغة دلاليًّا. ينذر هذا اللقب الديني بحافزٍ عنيف وخيالي للتطهير والفصل والتفوّق العرقي؛ فهو لا يصوّر الطرائق والأشكال والمظاهر والتناقضات كثيرة العناصر لهذا الحافز عمليًّا وحول العالم. وعلى الرغم من قيوده، يبرز مسار نظرية ما بعد الاستعمار، الذي وضعه فانون وطوّره جان محمد، تعدد الشعرية ضمن سياق الهيمنة الثقافية وصراعات "الأقلية".

"الثانوي" و"الهامشي"

أرغبُ، عند هذه المرحلة، في النظر بعين الاعتبار لملاحظات دولوز وجواتاري الغريبة حول "الأدب الثانوي"، أولا، ولتعليقات دي سارتو المستفزة بشأن "الهامشية"، ثانيًا. بالنسبة لدولوز وجواتاري، يعيّن مصطلح "الأدب الثانوي" الفوائد الجماعية والسياسية واسعة الانتشار للغات الرئيسة بطرق غريبة وفوضوية ومتعددة اللغات. تشمل الأمثلة التي يستشهدون بها أعمال جويس وآرتاود وكافكا، ممن تُعمِل توظيفاتهم المبتكرة والمكثفة للغات الرئيسة صور التغريب والهروب والاحتفالات من الداخل، استنادًا إلى كراهية لغات السادة، لكنها تعد قريبة لنظم الأغلبية. ومن بين المخاطر الكبرى التي تواجهها الأدبيات الثانوية، تبعًا لدولوز وجواتاري، تبرز الإغراءات لإعادة تشكيل السلطة والقانون وتنظيم الحدود الجغرافية للمجال الاجتماعي وإعادة تصميم الوحدات الأسرية المستقرة وإنشاء

"الأدبيات السامية" مجددًا. هنا، يتعلق الأمر بالاتجاه الثوري نحو رد الفعل. لتطبيق هذه النقطة على أفريقيا، لا يكون الحل للنظم الاستعمارية البيضاء هو نظم الاستعمار الجديد السوداء، لكنه المقاومة المستمرة للتنظيم الذي تميّز مقاومته، وفق تعريفها، مشروع الأدب الثانوي الذي يضع قدميه على المسار الذي سيصبح عليه "أدبًا ساميًا"، في حال ارتباطه بحلم الدولة الجديدة، مما يُفقده موضعه القريب ورسالته الثورية.

إذا وسعنا من نطاق رؤية دولوز وجواتاري، فقد نستنتج أن سياسات أدبيات الأقلية القائمة تتجه نحو النكوص، وذلك عند ربطها بمشروعات بناء الأمة أو المعاملة العادلة أو الاندماج الاجتماعي. وقد نصل إلى حكم صارم على أساس أخلاق دولوز وجواتاري الفوضوية والملتزمة بالأشكال المجتمعية اللامركزية للوجود دون شمول أجهزة الدولة. لم تنجذب الأعداد الكبيرة من ذوات الأقلية المضطهدة والفقيرة والمعذبة في الماضي إلى مثل هذه البرامج المجتمعية المثالية. وتكمن المشكلة الرئيسة في تعريف دولوز وجواتاري الغريب للأدب الثانوي، أي طبيعته الوهمية "الميتافيزيقية"، دون أن تكون له أية علاقة خاصة بالتمييزات العنصرية أو الجنسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الاضطهادات الإمبريالية أو الاستعمارية أو الأبوية. بل إنها تصف الخيار المتواصل السياسي الأخلاقي فيما يتعلق بكل نظام حاكم – أي الثورة المستمرة ضد الطغيان عبر الوسائل اللغوية الابتكارية. يصبح "الأدب الثانوي" وظيفةً شاملةً، ولا يهم إن رفض دولوز وجواتاري المناقشة بخصوص مزايا اعتقادهم الأساسي (غير المفصَح عنه) بتمثيل الفوضوية للسياسات التي يرغبها العالم الحديث.

حال التضارب مع تعقيدات مفهوم "الأقلية"، تضيف ملاحظات دي سارتو حول "الهامشية" المزيد من التعقيدات ذات الصلة. "لم تعد الهامشية قاصرةً اليوم على مجموعات الأقلية، لكنها صارت جامعةً ومنتشرةً؛ ويبقى هذا النشاط الثقافي

لغير منتجي الثقافة، أي النشاط غير الموقّع وغير المقروء وغير الرمزي، الوحيد الممكن لكل من يشترون المنتجات المبهرجة ويدفعون ثمنها، تلك التي يعبر الاقتصاد الإنتاجي عن نفسه من خلالها. وتصبح الهامشية شاملة" (١٧). يتعلق جوهر حجة دي سارتو بأن اقتصاد السوق والعقلانية التقنية تجعل من أغلبية الأشخاص مجرد مستهلكين سلبيين في نظام عالمي، يتصاعد تقييمه لبعض أنواع الإنتاج المحدودة. تجد الأغلبية نفسها، وبشكل متزايد، في موقف بنيوي للأقليات المهاجرة – أي الشعوب ذات الأنشطة الثقافية التي لا يراعيها النظام الحاكم أو يسجلها. يتعلق مشروع دي سارتو الخاص بدراسة الأساليب الفنية للعمل – أي الأنماط الثقافية للحياة اليومية – غير الموقّعة وغير المقروءة وغير الرمزية. تقوم أطروحته على الممارسات اليومية للمستهلكين، التي تتراوح بين الشراء والحديث والقراءة إلى الخدع البلاغية والمناورات الماكرة والمحاكات، مما يمثل الفن الحياتي القيّم والتلذذي والابتكاري. إن ما يحفّز دي سارتو، في الغالب، هو الإعجاب بأنماط "الأقلية" الثقافية.

يقوّض الضعف الظاهر لزعم دي سارتو الظواهر المحيطة بالتهميش والأقلية، جاعلا منها قابلة للتطبيق غير المحتمل على عدد كبير من البرجوازيين الغربيين، بالإضافة إلى غيرهم. وفي النهاية، يتحيّز دي سارتو للممارسات اليومية الخلاقة والممتعة، على نطاقٍ واسعٍ أيضًا. ومع خيبة ظنه في الثورة، يروّج بإصرار للمقاومات البسيطة والمتواضعة عبر الواجهات المتعددة لنظام العقل العالمي النامي المهيمن. وربما تكمن أهمية تفكير دي سارتو ضمن السياق الحالي في تصويره للتوسُّع اللاحق باقتصاد السوق التكنوقراطي كجهاز إمبريالي، ملقيًا بالمزيد من قطاعات سكان العالم في المواضع المشابهة للأقليات. يقدم هذا التصوير البائس للسيطرة الجماعية "الأقليات" خاليةً من التمييز المُضطهِد

والاستغلال ومزوّدًا بالامتياز السياسي. وفي حين يمكن للأقليات **والأغلبيات** مشاركة تجارب التهميش، يوجد كثير مما لا يقتسمونه، كالتمييز العنصري أو الجنسي أو الطبقي ونزع الحقوق السياسية والاستغلال الاقتصادي المشابه للعبودية والفصل الاجتماعي المباح ثقافيًّا. يبدو التهميش والأقلية ظواهر مختلفة تمامًا. وحيثما يساوي دولوز وجواتاري بين الأقلية والفوضى، يربط دي سارتو الأقلية بالتهميش. وعلى الرغم من إيحائية كلتا العمليتين، فإنهما تؤثران على التعميم غير اللازم والتقليل من أهمية الاضطهادات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعرقية الجامحة التي تواجهها ثقافات الأقلية.

التعددية الشعرية وما بعدها

غالبًا ما يستثني المتحدثون باسم "التقاليد العظمى" وكثيرون من الأكاديميين الأدبيين المعروفين أدبيات بعض الشعوب الملونة والنساء والمستعمَرين وغيرهم من "الأقليات" أو يشوهون سمعتهم أو يتجاهلونهم. تُترك هذه الأدبيات لعلماء الأنثربولوجيا والفولكلوريين والمتخصصين في الثقافة الشعبية. هنا، تُعمِل السياسات الأخلاقية الفعّالة الاختلافات بخصوص "غنائم المنتصر" و"البقاء للأقوى". هذا الموقف عنيف وأبوي وقمعي. وهو ليس بالإذعان المرح، بل سياسات الثقافة التضمينية الملتزمة التي تنكر هذا الموقف الضار لكثير منّا كل يوم يستمر فيه دون توقف. عالميًّا، تبدو التعاليم الجمالية التقليدية ذات تدرجات الأنواع الأدبية وإطار عملها المحدود للمعايير التراثية، أمرًا محدودًا وإقليميًّا وغير قادر على التحسُّن لتلبية الظروف الحالية. وهناك كثير من صور الشعرية، وليس صورة واحدة فقط. وتعد الملحمة الأدبية نوعًا أدبيًّا مكتملا لقلة من الأشخاص، وليس جميعهم. الأمر ذاته يسري على الدراما التراجيدية وغيرها من الأشكال الأوروبية الأرستقراطية المُقدّرة.

لقد استمر تعدد الشعرية، المفعّل من جانب الجماليين السُّود والنسويين ومنظّري ما بعد الاستعمار وغيرهم لأجيال متعاقبة، ولا يزال مستمرًا. وعلى الرغم من أثره المتنامي على الوسط الأكاديمي والدراسات الأدبية والنظرية الشعرية، فلا تزال الطريق طويلةً أمامه. وفي محاولة من جانبي لتفسير الشكل الفعّال للتحليل الثقافي المُتأمل للظروف الحالية، أجد أن ظاهرة تعدد الشعرية أساسيةً لأي تصوّر للأدب (الأدبيات). المهم هو أن نموذج الشعرية هنا متجذّرٌ وليس بالمتشجّر: أي أن المسألة لا تتعلق بالأدب "العام" أو الأدبيات القومية للجذع الأساسي والفروع الثانوية، بل بالشبكات الأفقية المتداخلة. ولا يحتاج ما يمثل "الأدب" في زمان ومكان ما أن يشبه غيره في زمان ومكان آخر، فالأدبيات تنتشر وتختلف. الأكيد هو تسخيرها لأجل البرامج السياسية والثقافية الطموحة، مثل معاهدات الصلح والتهدئة أو التثقُّف أو القومية أو الإمبريالية، حيثما تُفعّل الأشكال الشجرية الاستثنائية والمتدرجة. والأدبيات الرئيسة تُنشأ ولا تُولد.

هناك أمر مهم أرغب في نظره عند اختتام هذا الفصل؛ حيث يخاطر نمط تعدد الشعرية بإيجاز العملية المانويّة بسجل لغوي مختلف؛ أي يتجاوب تعدد الشعرية بطريقة مزدوجة وتعويضية ومتوقعة مع وجود الأدبيات الأساسية المهيمنة. وسيكون من الأفضل فيما بعد الحديث عن "تعدديات" الشعرية بصورة مختلفة: يأتي تعدد شعرية الأقلية بهذه الطريقة لتفادي انهيار كل أدبيات الأقلية ضمن فئة متجانسة واحدة. ويستحيل تصوير نوع الكيان الموحّد الذي تنتجه كل الأدبيات من خلال السود والنساء والشعوب المستعمَرة والسكان الأصليين وما إلى ذلك. بل سيكون من الجائز في عالم مثالي الحديث جماعيًا عن الأدبيات والشعرية – عن الاختلافات دون أوجه الهيمنة.

الفصل السادس

"قراءة" النصوص

يضطلع النقد الأكاديمي بعدّة مهام؛ منها المساءلة والتقييم والتأويل والـشرح والتحليل المؤسساتي والتفسير والتلقي والتقدير والاستجابة. وتفترض -جدلا - كل هذه الأنشطة، بوجه العموم، تحرير النصوص على نحو ملائم، جنبًا إلـى جنـب الفاعلية اللغوية والثقافية والأدبية. وعلاوة على ذلك، تفترض بعض اشتغالات النقد هذه امتلاكَ القرّاء حساسيةً جمالية خاصة، أو الإلمامَ بالقيم المحتمل تعارضها مـع قيم أخرى، أو الانشغال بمواقع سوسيو- تاريخية محددة. وتعوّل المثاقفـة - التـي يقتضيها النقد الأكاديمي - على التقاليد والرموز والممارسات التي تتنامى إثارتهـا للجدل في اللحظة الراهنة. كما يخلق المصير غيـر المحـدد "للقـراءة" - وهـو المصطلح السالف ذكره، والمخصّص لمهام النقد المتعددة- ظروفًا مواتية لمراجعة النظريات النقدية السابقة، ولتطوير منظورات جديدة لبروتوكولات القراءة. وسأقيّم، في هذا الفصل، بعض تصوُّرات القراءة، وبالأخص مختلف الصيغ المؤثرة التـي طرحها النقّاد الجُدد والتأويليون والبنيويون ومنظرو استجابة القارئ والظاهراتيون والماديّون وما بعد البنيويين.

لا تزال الممارسات السائدة للقراءة الأكاديمية تركز على الإذعان والتجـرد والتحنُّث النقدي في محراب "النص" المفسر بمحدودية. ونادرًا ما يغـض الأسـاتذة الطرفَ عن أي تقييم صريح للقيم والأيديولوجيات والمؤسسات، ولا يشجعون على السيرورات المسائلة لاختيار النص وتقييمه. فإذا رغب المرء في التمسك بالمعايير

التعليمية الحالية للقراءة، لزمه أن يتعلم كيف يقلص التدخلات "الشخصية"، ويحترم ذكاء المؤلفين، وينسق التضمينات النـصيّة والانحرافـات المجازيّـة والتنـافرات الموضوعاتية تنسيقًا متناغمًا؛ بغية ربط الأطراف النصية المفككة، و(إعادة) القراءة إلى أن يصير الفحص النقدي ملمًّا بكل جوانب النص ومتمثلا إياه؛ ليـومئ – مـن حين لآخر – صوب "السياقات" السوسيوتاريخية، وليدشن فرضية متـسقة منطيقًـا وموثقة، إضافة لبرهنة المقولات النقدية، وليـسمّي كـل هـذا النـشاط: "قـراءة نقديـــة". ولعل هذا التشكيل القرائي لا يفتقر لشيء قدر افتقـاره لهـذه [الـصفة] "النقدية" -خصوصًا- من حيث الوعي بالشكّي والمقاوم والمعارض. وتعزز صورة القارئ النموذجي من إنكار الذات، والإعجاب بالمؤلفين المهمشين، والانكفاء علـى النصوص المعقدة مقتصدة البنية، وتقليص الاهتمام بالمؤسسات الاجتماعية ونُظـم العقل. علينا أن نكف عن تسمية مثل هذا الترتيق النصيّ المطواع المنمق "نقدًا".

علل القراءة

من بروتوكولات القراءة الجديرة بالذكر، من بين ما نظره النقّاد الجُدد – في أكثر حالاتهم صرامة – القيود المعارضة للمقاربات التكوينية والمستقبلة؛ مما حـدا بالمذاهب إلى إدانة المغالطات المفتعلة الانفعالية. فالنص الأدبي معـزول – علـى نحو مثالي – عن مجمل الحياة الاجتماعية والحيوات الشخصية للمؤلف والقـارئ. وتتحرّى القراءات الاستعادية المتعددة البرهنةَ علـى الـشكل المكـاني الإشـكالي والمعقّد للأعمال الفردية محكمة الصياغة الذاتية، التي تعمل أدوات مجازية – مثل المفارقة والغموض والسخرية– على جمع شتات قواها المتباينة وتنافراتها لتـصير متواشجة متوازنة. ولا يكمن "معنى" النص في المحتوى المعادة صياغته، ولا فـي

الافتراضات الممكن استخلاصها؛ بل يكمن [ذلك المعنى] في تناغم الدلالات الضمنية والنبرات والصور والرموز، وغير ذلك من الخصائص الدلالية المتأصّلة في النص. وشأن الشكلانيين، يرى النقاد الجدد أن القراءة تقتضي الشرح الموضوعي الفاحص للنصوص الشعرية المجردة والمجسَّدة، التي تكشف – خلال الاشتغال النقدي – عن الاتزان الدلالي المعقّد والقصد المضمر. ونظرًا لما يختص به التعقيد الشعري من قيمة عالية، فإنه كلما زاد التنافر تناغمًا؛ زادت العملية النقدية جدارة بالإجلال.

والجدير بالملاحظة في نظرية القراءة سالفة الذكر أنها – وبشكل آلي- تقصي أو تتجاهل جانبًا كبيرًا؛ يتسع ليشمل اعتبارات الاستجابة الشخصية والتلقي السوسيوتاريخي، والتحليل المؤسساتي والمساءلة الأخلاقية-السياسية، وتفسير "الدلالة" والمعنى. وبهذه العملية الاختزالية، تصير الموضوعية توجهًا مذهبيًا سائدًا. ويذهب المؤلفون والقراء ضحية مجد النص المخلَّد المستقل بذاته. ويتطهر الكيان الاجتماعي على غرار النسق اللاهوتي الزهدي محقّر العالم. فضلا عن ذلك، يمكن تجاوز الخبرة الآنية للقراءة من خلال إعادة القراءات مرارًا وتكرارًا، وسينجم عن هذا أن النصوص لن تبدو رمزية ومحلقة في الفضاء فحسب؛ بل ستبدو أيضًا متعددة القيم، وإشكالية في الوقت نفسه. وتبدو مثل هذه القراءة الشمولية غير محدودة المعرفة، وهذا عين المراد بها. ولا تستطيع الأنواع الأدبية واسعة الانتشار أن تدخل في منافسة -لائقة- مع الأعمال محدودة النطاق. وتبقى الإضافة رهن تحقيق التوازن والتناغم والوحدة، بما يحدثه ذلك من تطويع الثغرات والمتناقضات والفجوات؛ عبر (إعادة) ترميزها كمفارقات وسخريات وتوريات.

ولكونه مقيّدًا ومفرّغًا ومجملا، يصبح "المعنى" غير لازم؛ مخافة أن يدخل الأدب في منافسة محتملة من نوع آخر مع الدين والأخلاق والفلسفة والقانون والعلم والسياسة، ويتعين على الأدب أن يفوقها جميعها. ونتيجةً لهذا الاختزال، تبدو وظائف النقد تملّقًا في المقام الأول؛ ومن ثم تشغل المعارضة والمقاومة مساحة محدودة منها. كما لا يسع المرء – بمشروعية– أن يغفل عناصر النص الطاردة أو المعيقة؛ في سبيل المتعة أو المعرفة. وهكذا تبدو "قراءة" النقد الجديد مكبوتة ودفاعية وموسوسة. وعلى الرغم من هذا، فإن بإمكان مثل هذه القراءة أن تسهم في النقد الثقافي ما بعد البنيوي؛ بحكم ولعها بالشرح بالغ الحساسية للتعقيدات النصيّة والتنافر المعاد تفسيره في هذه الطرح الجديد من منظور مادي، لا لأجل التناغم البلاغي؛ بل لأجل التفكيك والتقييم العرَضي.

ويعد الجهد الفيلولوجي الذي تصدَّى به "هيرش" لتابوهات النقاد الجدد – فيما يتصل بقصد المؤلف واستجابة القارئ والنقد التاريخي– فعًّالا وإشكاليًّا في الآن ذاته. وبحسب نظرية "هيرش" التأويلية، يكتسب النصُّ المعنى تبعًا لمقاصد المؤلف، التي تكون – رغم ذلك– عامة لا خاصة، وهو ما يجب أن يكون متحققًا من سلامته باستخدام اختبارات الإمكانية. علاوةً على ذلك، يكسب المقصدُ –المجسّدُ في النص– المعنى توازنًا أبديًّا.

وتكون مهمة التفسير الرئيسة هي إعادة التفسير المتقصية لمقصد المؤلف، وفق التفاصيل النصيّة القابلة للتثبُّت، ومعايير الخلفيات التاريخية. وبالإضافة إلى هذه الانتظامات التاريخية، تكون تقاليد النوع الأدبي بمثابة قيود تعوق عمل التفسير. كما تشكّل الارتباطات والاهتمامات والقيم – التي قد تحملها النصوص لكل فرد من القراء المعاصرين– "دلالتها" (لا "معناها")، التي يعمل "النقد" (لا "التفسير" المعهود) على تحديدها. فالدلالة متغيرة، والمعنى ثابت. كما أن النقد

ذاتي والتفسير موضوعي. ويتعامل السابق [النقد] مع القيم، بينما يتعامل اللاحق [التفسير] مع الحقائق. أي يختص أحدها باستجابة القارئ، ويحتفي الآخر بقصد المؤلف. وبحسب هيرش، فإن الشغل الشاغل للتحليل الأدبي - قطعًا - هو التفسير، لا النقد.

تعتمد النظرية الشاملة للقراءة - التي دشنها "هيرش" - على تفصيلات موسَّعة قائمة على القسمة الثنائية الإشكالية بين "العام/الخاص"؛ التي دائمًا ما يحظى فيها المصطلح الأول [العام] بمكانة متميزة. وتكون مهمة التحليل الأدبي الرئيسة هي التفسير أكثر من كونها النقد - حيث يهيمن التأويل أكثر من التقييم والمساءلة الثقافية. وتأطّر الخلفيات والأنواع - بوصفها البنى العامة المنظمة- التقصّي السيرذاتي والبحث التناصّي تأطيرًا فعالا. ومن قبيل الزعم، القول بأن ما هو عام: ثابتٌ ومحددٌ، وما هو خاص: مائعٌ وغائمٌ. ورغم هوسه بالعام والثابت، يصور هيرش "التفسير" على أنه عملية تتم على مرحلتين؛ بحيث تنتقل من التعريف البدهي المتوقع إلى التفسير العقلاني المعهود. وتكون وظيفة الناقد أن يُخضِع إعادة التمثيل ما قبل التأملي للنص، لـ"نهج صارم" من إعادة التأويل التأملي، موظفًا اختبارات التحقق ومعايير الإمكانية. وهنا، تُختزل سلسلة التصوُّرات في جملة أقوال مأثورة؛ مربكة مرغوبة: تعيق الذاتية، وتتجاوز البقع المعتمة والتحيزات، وتُطوِّع القيم، وتكبح الاسترسال، وتضمن الإصابة، وتعلي من شأن التخصص. في ضوء مثل هذه الأفكار، ليس من المدهش أن ينتهي "هيرش" إلى تفضيل المؤلفين ذوي المطبوعات والخلفيات المهيمنة، متجاهلا الشاذ والهامشي والمعارض.

ولمزيد من تفصيل النقطة الأساسية المطروحة هنا، وفي عدة فصول سابقة؛ أقول إن قراءة النص منذ بدايتها غالبًا ما تتضمن - بشكل متزامن تقريبًا - التقدير

والمساءلة والتأويل والتقييم والشرح والتحليل المؤسساتي والتلقي والاستجابة. ولا يحتاج أيٌّ من هذه الأنشطة أن ينتظر إنجازَ الأنشطة الأخرى، أو إتمامَ النص. صحيح أن دارسي الأدب الأكاديميين كثيرًا ما يواجهون تكليفات دراسية متتالية؛ كأن ينتقلوا مثلا من شرح النصوص إلى الاستجابة الشخصية إلى التقييم؛ مما يوحي بأن نشاط الشرح – حتمًا ومنطقيًّا – يسبق الاستجابة والتقييم. ويخلق اتباع المنهجية التعليمية – بوصفها معتادة ومعيارية – انطباعات زائفة وأنماطًا قراءة محل ريبة. ولن يكون مألوفًا لقارئ ما، وليكن أحد قراء الأقلية المعارضة على سبيل المثال، الشروع في المساءلة والتحليل المؤسساتي بعد الاستجابة لبضع صفحات فقط من رواية ما.

إذ قد يجد السرد القصصي وصورة البطلة به مهينةً إلى درجةٍ كبيرةٍ. وعلى هذا الأساس، فقد يستتبع ذلك وجهة نظر أوليّة حول الناشر ومكان النشر وتاريخه وإهداء الرواية وسُمعة المؤلف والترويج للغلاف الخارجي وتصميمه، وجميعها يسعى إلى وضع العمل ضمن تقسيم من الشبكات المؤسسية ونُظم العقل. هنا، تكون النقطة الأساسية هي أن أول مبادئ القراءة ليست الشرح الإيثاري اللامبالي والمتجرد أو الشرح التأويل المشفوع بالاستجابة الشخصية أو الاستحسان أو التقييم أو المساءلة على النحو المعنيّ الفعّال. ولا تنتظم القراءة من اللاشخصي إلى الشخصي أو من العام إلى الخاص أو من المحايد إلى الأيديولوجي. كما أن المبدأ الأول للقراءة لا يتسم بالذاتية أو الاستجابة الحدسية أو الاستحسان أو القبول المشفوع بالشرح أو التفسير أو التأويل على المستويين الموضوعي أو الفكري.

عند تصوير القراءة باعتبارها عملية تنتقل من التعريف إلى التفسير ثم إلى النقد، يفضّل "هيرش" التأويل غير الشخصي على الاستجابة (الحتمية) والمساءلة (الاختيارية). وينجم عن هذا السرد الخيالي للقراءة الاهتمام بالنص على حساب

الناقد وذاتيته. وكما هو وارد في مذهب "هيرش" التأويلي اللغوي، تعمل مفاهيم خاصة مثل "المعنى/الدلالة" و"التفسير/النقد" و"المقصد/الخلفية" بصورة مقتضبة، مما يدعم ممارسات اقتفاء أثر الشاعر حد العبادة والإخلاص المتناهي للنص وتداوليات النوع الأدبي الذاتي، مع إخضاع القارئ والاكتفاء بالترابط النصي.

توضح نظريات القراءة التي وضعها "بوث" و"سكولز" و"ميلر"، التي سبقت مناقشتها في الفصل الأول، مشكلات مماثلة عند تأويل ظواهر القراءة. وإجمالا، يستحسن "بوث" المساءلة الأخلاقية (أو ما يُطلق عليه تأمل النص أو تَحنُث القراءة)، شريطة أن يسبقه "الفهم" - كما لو كانت هذه العاقبة حتمية. غير أنه ومع قراءة النص، يمكن أن تظهر المساءلة كأساس للفهم. ويغالط "بوث" في تفسير القراءة، ليس فقط عند شرحه للفهم/ إطالة وقت القراءة، لكن في معاملته للفهم على أنه معيار شامل، وتقوّض مناقشة المساهمات التأويلية من هذه القيمة. كما تنطوي رؤية "سكولز" الخاصة بالقراءة والتأويل والنقد - نحو الشرح والتأويل والمساءلة الثقافية - ضمنًا وبصورة مضللة، على أن هذه الأنشطة الثلاثة تحدث متسلسلة في مناطق مختلفة، بما في ذلك العمليات المتنوعة. ويعزز اجترار "سكولز" لقواعد القراءة وقوة النص من الانطباع بأن المساءلة تمثل ذروة الجهد النقدي ومنتهاه، دون أن تكون نقطة انطلاق للقراءة أو جانبًا عامًّا منها. و"سكولز"، مثله في ذلك مثل "هيرش" و"بوث"، يقدم المساءلة على أنها اختيارية، رغم رغبة "بوث" و"سكولز" في زيادة أتباعهما بين طلاب الجامعة وأساتذتها. بالنسبة لسكولز، فإن المرحلة غير المعرّفة والأوليّة للنشاط النقدي، التي تسبق الشرح، فيما يبدو، تثير "ارتباكًا" يجب أن يتخلص منه القارئ لنقل القراءة إلى مرحلة النقد. إن ما يميّز مراحل القراءة المختلفة هو الفصل التدريجي الذي يبدأ من الاستغراق الكامل والواجب في تفاصيل النص والمعضلات التخريجية إلى التقييم المُبعَد للأفكار والرموز، الذي يحدث بالإنابة عن المجموعة. المثير للاهتمام هو حاجة المساءلة

لإظهار الاهتمامات أو القيم الجماعية أو الفئوية مقابل الاهتمامات والقـيم الـواردة بالنص في مواجهة الارتباك الذي قد يتملك القارئ؛ أيّ قارئ. كما أن موضـوعية القارئ تتوازى في الاندماج والإفراد. وفي نهاية الأمر، يصوّر "سـكولز" القـراءة على أنها ترتقي من الخاص إلى العام، مُشبِهًا "ميلر" في هذا الشأن. ومـع التمييـز بين "القراءة" و"النقد"، يصور "ميلر" القراءة على أنها ظاهرة "خاصـة" وافتتاحيـة وأخلاقية اجتماعية، تؤدي لا محالة إلى النشاط العـام اللاحـق؛ أي النقـد، وهـو الظاهر في الحوار المطبوع والصفي والمشارك في السياسات والتاريخ والمعرفـة والمؤسسات الاجتماعية. أولا، تأتي القراءة ثم النقد؛ حيث يسبق الخـاص العـام. ومما يدعو للغرابة أن "الخاص" هنا أوليّ وسابق للمعرفة النفسية، بالارتبـاط مـع الحتمية اللغوية ومغالطتها المحتومة. لذا، فإن القراءة (أو ربما "القراءة الخاطئـة") تحدث بصورة غير محتملة وغير متأثرة سـلبًا بـالأهواء أو التحيُّـزات أو القـيم أو النقاط الخفيّة على المستوى الشخصي. إنها مسألة المصير اللغوي الذي يـصوغ الذاتية في سبيله إلى دخول المجال الاجتماعي. وهذا الإصـدار المتتـابع للنـشاط النقدي يكرر الخلل الشائع في كثير من نظريات القراءة المعاصرة، خصوصًا عنـد تطويقها للمساءلة.

أرى أن قراءة النصوص تعتمد، إلى حد بعيد، على الأعراف والممارسـات اللغوية والثقافية والأدبية المكتسبة. وتعتبر قراءة النصوص نشاطًا يـرتبط حُكمًـا بالقواعد اللغوية والنحوية والاستعارة والمعرفة والأخلاق وعلم الـنفس والتـاريخ والاقتصاد والسياسة والتاريخ الأدبي والمؤسسات الاجتماعية، دونما تنـازل عـن الأولويات الثابتة. ويكون بُعد القراءة الضروري هو ذاتية القـارئ – أي العمليـة المستمرة التي تصوغها المدخلات إلى اللغة والمشاركات فيها والنظام الاجتماعي؛ إذ تشتمل جميعًا على المستويات المتغيّرة لوضعية القـراءة والتراكيـب المختلفـة للوعي واستنطاقات نظم العقل المتنوعة. تنص صياغتي لـذلك علـى أن القـارئ

"يملك" واجهتين لكينونته؛ إحداهما عامة والأخرى خاصة، دون ضمانات **للفصل** الملائم بين هذه الأبعاد. لذا، وبغية اعتبار القراءة عملية متسلسلة من مراحل مختلفة – ترتقي من الأمور الشخصية إلى العامة منها، أو العكس- يُوجِد ذلك نموذجًا تعليميًا خطيًا عاجزًا ومضللا، من حيث بساطته التحليلية المصطنعة. والقراءة، وفقًا لمستوى معقول، هي نشاط منظّم. وتبعًا لكل الأنظمة، فقد تدعم قواعد القراءة الخبرات الحياتية، بالزيادة أو النقصان، أو أكثر هذه الأنظمة حدةً أو أقلها صرامةً. تدهشني كثيرًا الأوضاع المرتبطة بموضوعات معيّنة تُخصص للقرّاء باستمرار، فهي معيبة ومحفوفة بالمخاطر؛ لاقتران أهميتها بالخنوع والاستسلام وحل الألغاز، بدلا من المقاومة وحرية الإرادة. أما عما يزعجني حول تصنيف القراءة كعملية تختلف من المشاركات الخاصة إلى العامة أو العكس، فهو قيمة المساءلة التابعة أو انعدامها، فيما يتعلق بمهام القراءة الأخرى. وبخصوص المعنى الخاطئ للكلمة، يصبح الأمر أيديولوجيًا عندما تُفرّغ المساءلة الثقافية من محتواها وتصير اختيارية أو تكميلية أو غير ذات قيمة أساسية أو عارضة. ولا يكفي الانتهاء من العمل اللازم للنقد الأدبي بفطنة ومهارة، كما لا يفيد حصر المساءلة الثقافية.

ماهية التقييم

تعد ممارسة التقييم منحى من مناحي النقد، التي همشها المفكرون الأكاديميون كثيرًا. باديء ذي بدء، من المتغافل عنه أن الكتابة نفسها تتضمن إصدار الأحكام المستمرة عند اختيار الكلمات والعبارات والصور والأساليب المجازية وما إلى ذلك. ولا يعتبر الدمج الناتج عن أفعال الاستحسان أو الاستهجان شخصيًا؛ نظرًا لأن القرّاء المختلفين والمؤسسات المتنوعة يمارسون الضغط على

المؤلفين ويُوجدون النتائج الملاحظة. علاوةً على ذلك، تتوغّل العوامل غير الواعية في تلك المعاملات ضمن الأحكام المتتابعة. وبالمثل، تحث عملية القراءة عددًا من الاستجابات التقييمية، المتأثرة، بوعي أو بدونه، بالقرّاء والمؤسسات على مختلف المستويات. وكنتيجة لذلك، تتعدد درجات التقييم وتتسم بالاستمرارية والمشاركة بين المجتمع والأفراد والمؤسسات والعَرَضيّة. ويأتي من بين الوكلاء المؤسسين المشمولين بالأنشطة التقييمية المحررون والناشرون والقرّاء والمراجعون والموزعون ومالكو مكتبات بيع الكتب ودور الكتب والمعلّمون والطلاب وجامعو المنتخبات الأدبية والمترجمون ومحكّمو الجوائز والباحثون والناسخون ونحو هؤلاء. وسأبالغ في حديثي عن أمور عدّة؛ فزمن التقييم أبدي ومكانه شاسع، وأساليبه متعددة، تتراوح ما بين الابتسامة العريضة الرمزية ومجموعات الصورة متناهية الصغر، إلى الدراسات "المتجردة" والإدانات الأخلاقية الغاضبة على المستويات الكبرى. وليس هناك تقييم غير ملحوظ، على الرغم من تفضيل بعض الأساليب على غيرها، غالبًا.

إن وجود القرّاء "المختصين" و"المطّلعين" ثقافيًا ضمن المؤسسات ونُظم العقل لهو من أهم الشروط المسبقة لأساليب التقييم الأكاديمية. وفي أي وقت وأي مكان ووفق أية ظروف، يشغل المقيّمون مواضع خاصة؛ أي حيثما تمثل المعرفة الثقافية والمهارات، بالإضافة إلى الاهتمامات الشخصية والتحيّزات، إمكانيات التقييم الأكاديمي. تصوّر "باربرا هيرنشتن سميث" إمكانية القيمة من خلال ملاحظة أنه "لا يهم كيفية تقديمها بشكل جازم، مع مزاعم أو اعتقادات الشمولية أو انعدام التحفُّظات أو غياب الإنصاف أو الموضوعية، فإن أي تأكيد لقيمة بعض الأشياء قد يظهر كحكم على القيمة العارضة والمرصودة بناءً على ذلك" (٩٧). الهدف من هذه الملاحظة هو مبحث القيم المعهود ورؤيته التوّاقة نحو صدق

المعايير والأحكام التقييمية. ويشترك المقيّمون في نُظم العقل التي تراعي تنوُّع الأحكام الثقافية واستقرارها، إلى حد ما. أيضًا، تساعد المشاركة في المجموعات التأويلية في شرح الاتفاقات والمنازعات التقييمية. وينتج عن الأساليب الغرضية الشخصية بعض أوجه الاستقرار وعدمه في عملية التقييم، رغم كونها غير واضحة في هذه العملية. وفي النهاية، تحتم إمكانية القيمة كون الأحكام التقييمية متعددة الأوجه والمشاركة في الاستجابة والتأويل والتحليل المؤسساتي والمساءلة، متحيّزة ومتضاربة. إن القراءة هي اتخاذ موقف دون النظر إلى كون هذا الموقف اعتياديًّا أو غير واعٍ أو "تلقائي".

إشكاليات نظريات استجابة القارئ

عند تحديد القواعد والأعراف المتعددة للتأويل الأدبي، يشرح البنيويون، من المهتمين باستجابة القارئ اهتمامًا كبيرًا، المعرفةَ العامة-الخاصة الضمنية التي تمثل أنظمة القارئ وممارساته. من بين القواعد والأعراف المتنوعة، يعزل "كولر"، على سبيل المثال، القواعد الست التالي ذكرها (١١٥-١١٦). وتفرض "قاعدة الدلالة" أن يعبر العمل الأدبي عن التوجُّه الخاص بالإنسان والعالم. وتذكر "قاعدة التناسق الاستعاري" تماسك الفحوى والوسائل الاستعارية على الدوام. كما تقدم "قاعدة التقليد الشعري" مجموعة من الرموز والأنماط ذات المعاني المتفق عليها، في حين يقدم "قاعدة النوع الأدبي" مجموعات ثابتة من المعايير من أجل تقييم النصوص. ويوضح "قاعدة الوحدة الموضوعاتية" أن التناقضات الدلالية والمجازية تناسب الأنماط الثنائية المتماثلة. وتستلزم "قاعدة الشمولية" أن تتماثل الأعمال عند عدّة مستويات، قدر الإمكان. وفي حال مشاركة المؤلفين في التعدي على الأعراف، يدرك القارئ هذه الإجراءات في سياق الأعراف الثابتة. علاوةً

على ذلك، تظهر الفجوات النصيّة على هذا النحو، فيما يتعلق بتوقعات الـشمولية. وتشرح القواعد النحويّة ظواهر اللاقواعديّة. ومن هذا المنظـور الفعّـال، تكـون التوصيلية الكاملة للنصوص الأدبية هي المحرك الأساسي للقراءة النقديـة: "حيـث يجب أن يُسترد كل ما هو غريب أو شكلي أو خيالي أو يُؤقلم" (١٣٤)، وفـق مـا يذكره "كولر" عند وصف استجابة القارئ من منظور بنيوي.

ثمة مشكلاتٌ تتعلق بالمشروع البنيوي، رغم أنني أحجم عن تكرار المساءلة ما بعد البنيوية المستشرية في البنيوية. وسأفردُ بضعة عناصر أساسية بخـصوص نظرية استجابة القارئ. يرى البنيويون أن قواعد القراءة تسهّل التأويل كاملا. وفي أفضل الأحوال، سيضطلع القرّاء بالقواعد والأعراف والممارسات اضطلاعًا كاملا. لذا، يتحدث "كولر" عن "القارئ المثالي"، و"القارئ المميّز"، والجدير بالاهتمام فـي التنظير البنيوي حول القرّاء ليس الذاتية أو الخبرة أو حتى مهارة القارئ "الحقيقي"، بل هو أقصى كفاءة منهجية للقارئ النموذجي المفترض. وعلى ما يبدو، يـسيطر القارئ المميّز على كل مقاليد الأمور؛ نظرًا لتزوّده بالكفاءة التامة والقـدرة علـى استنباط المعنى من اللاقواعدية النصيّة. فالمهمة تتعلق بالتواصل الكامل من خـلال التأقلُم الكلي. وتعارض نظرية ما بعد البنيوية، بشأن "القـراءة الخاطئـة" -التـي سنناقشها لاحقًا باختصار- كل عناصر معادلة القراءة المعنيّة، خصوصًا ترتيبهـا للالتزامات الصعبة تجاه الإتقان المفرط للتفسيرية والكفـاءة والتواصـل والتـأقلم والواحدية والقواعدية والشمولية. ويجادل ما بعد البنيويين كثيرًا من الأعراف التي يُقصيها البنيويون لتعظيمها، مثل أعراف الوحدة الموضوعاتية والاتساق المجـازي والمعايير الإجمالية. ويرقى إتقان النصوص باستخدام هـذه الوسـائل التفـسيرية والتقييمية إلى درجة سرد القصص، وتلك هي الكيفية التي يميّز بها "كـولر" هـذه القراءة بكتابه "عن التفكيكية"؛ حيث ينأى بنفسه عن البنيوية.

أيضًا، توجد عدة معالم لنظرية "بليتش" الأولى حول ذاتية استجابة القارئ، التي تستحق الاهتمام وفقًا للسياق الحالي. فمن الناحية السلبية، ينمذج "بليتش" القراءة لأسباب تعليمية واضحة، كالعملية التي تبدأ من الاستجابة الخاصة الحقيقية إلى تحريف التأويل العام. أما من الناحية الإيجابية، فإنه يراعي "التشوّهات" النفسية المحتومة وبعض المتطلبات المؤسساتية للنظام، كجزء من القراءة. ولا يدل "التشوُّه" بوصفه مصطلحًا نفسيًّا، على إمكانية التصحيح بطبيعة الحال: حيث تشكّل المعالجات اللاواعية للإيجاز والإحلال والترميز والمراجعة الثانوية والمدافعة مواد بطرق خاصة، لا تسهل السيطرة على موضوعاتها. ومن وجهة نظر "بليتش"، تحمل قراءة النص العلامات الكاشفة وتشوّهات القيمة؛ أي الارتباطات وصور المبالغة والإغفال والإضافات و"الأخطاء". وتمثل هذه الدليل على التضمين المستحكم في النص. أما ما يستهجنه "بليتش" فهو أية محاولة لمحو أو إقصاء هذه "الخواص" النفسية المقدّرة مسبقًا باسم الموضوعية أو الكمال أو النظام. وبالإضافة إلى ذلك، فهو ينتقد المتطلبات المؤسساتية بأنه يجب تجميع القراءات في المقالات النقدية التي تقدم الرؤى المضادة للفرضيات؛ أي التي تعمل على إبطال الاختلافات المركزية و"التشوّهات". وهنا، يتطرق "بليتش" إلى القضية التي طالما طوّرها "هارت مان"، محتجًّا بالأساليب الإبداعية للكتابة النقدية، التي تتجاوز المقالات/الأبحاث الأكاديمية المعتادة. ولأنني أقدّر "ذاتية" القارئ ضمن مشروع النقد الأدبي، فإنني أجد إسهام "بليتش" ممثلا في تنظير "تشوّهات" القارئ. وسأود أن أضيف إليها أنواعًا أخرى من الاستهانات، كما سنرى لاحقًا. وفق بليتش، تبدو القراءة من قبيل "القراءة الخاطئة" مع السبيل الاختياري لمعالجة الموقف لضمان تطابق الاستجابة. كما تعدّل القواعد النظامية المهيمنة من القراءة وتتلاعب فيها لصالح التطابق المصطنع. ما أود مناقشته في معرض حديثي عن القراءة هو التأسيس لفكرة القارئ الحائر وغير ملموس الوجود والخاضع، الذي يقدم للعمل

كما لو كان متحدثًا باسم المؤلف أو أي شخص آخر. لهذا، فإن لعمل قرّاء الأقلية المعارضة وظاهرة الانحراف أهميتهما من حيث البرهنة على المجالات/الموضوعات التي تحمل الرغبات والاهتمامات والقيم التي تمنح القراءة معالمها.

تستحق قضية الطابع الزمني للقراءة النظر في ثنايا هذه المناقشة؛ حيث يدعو كثيرون من أنصار الظاهراتية والتفسيرية ونقاد استجابة القارئ إلى لقاءات حوارية مع النصوص، التي تركز على عملية القراءة المستمرة حال حدوثها، وذلك في مواجهة القراءات الاسترجاعية والموضوعية والمكانية التي يسعى إليها أتباع الشكلانية والبنيوية. تخضع القراءة لعملية بطيئة الوتيرة، وتصير حدثًا أو فعلا أو أداءً أو بداية محفوفة بالمخاطر للنظر إلى الإمكانات العاطفية والدراسية. إن مثل هذا الاهتمام بالاستجابة والقبول لا يجعل "التأويل" مجرد عملية للتحقق من النص أو استجوابًا منهجيًّا، بل مسعى للبحث، بما له من قدرة على تغيير القارئ. ويظهر الشكل النصي في هذه الرؤية المحلّلة للقراءة كبناء استرجاعي، يفرض الانغلاق الكلي إذا وجب وجود "شكل" متسلسل وزماني.

ترتبط المشكلة العامة بشأن النظرية الظاهراتية المقترحة لاستجابة القارئ بفشلها في تقدير العمليات المختلفة للقراءة وأبعادها المتنوعة. ويعدّ تصوُّر القراءة الجوهري على أساس حالة الوعي والطابع الزمني تغاضيًا عن الكثير. فالمشهد الأساسي للقراءة في هذا السيناريو يخاطر باستبعاد اعتبارات تحديد رموز "المعرفة" واتفاقياتها، وتشوهات اللاوعي، وكثير من صور تشكيل نظم العقل للمؤلفين والقراء وممارسات القراءة المعارضة العدائية، على سبيل المثال. ويظهر القارئ ظهورًا غريبًا كوعي غير محدد وخاص لخدمة المهام العلمية العامة، وليس هناك مجال عام للحديث عنه، فالانشغال بالنص المتداول وتعريفه يميلان إلى تثبيط

المواقف المتخذة، إن لم يكن استبعادها ضد النص. ويبدو أن مؤسسات من قبيل المدارس والأسر والكنائس وأماكن العمل غير موجودة. في نهاية المطاف، تؤدي الإجراءات الظاهراتية لتطويق الخطاب الأدبي واختزاله في مجرد وسيلة "للخطاب الحقيقي" للتصنيف المتفرّد، الذي لا تعيقه الانحرافات اللغوية والتأثيرات النصيّة المتداخلة. وفي فعل القراءة هذا، يولّد فعل الربط بين العبارات الرؤى الجديدة والمميزة، وليس الصراع الاجتماعي والسياسي، كما يصوره "ليوتار" تصويرًا مقنعًا. إن ما يمكن أن تضيفه نظرية القراءة الظاهراتية، بصفتها عملية، إلى النقد ما بعد البنيوي هو فهم القراءة على أنها أداء معقّد، يحف القارئ بكثير من المخاطر. وهذا معناه أن النص يشكّل الحياة. ومفاده أيضًا أن النطاق الزمني يعطّل ممارسة المكانية، وهو ما سنناقشه لاحقًا.

لا تزال نظرية استجابة القارئ مدفوعة بمفهوم "فيش" بشأن "المجموعات التأويلية"، وهو مفهوم مفيد وغير كفء في آنٍ واحدٍ. فوفقًا لفيش، "تتألف المجموعات التأويلية من المشاركين في الاستراتيجيات التأويلية، لا للقراءة (بالمعنى التقليدي)، لكن لكتابة النصوص وتأسيس خصائصها وتحديد نواياها. بعبارةٍ أخرى، تُوجد هذه الاستراتيجيات قبل فعل القراءة؛ ومن ثم، فهي تحدد شكل المقروء بدلا مما هو معتاد؛ أي العكس"(١٧١). وتتولى كل جماعة من المأولين فك شفرات النصوص بالطريقة التي تقررها استراتيجياتها التأويلية. ونظرًا لاتباع القراء لمجموعات مختلفة، فقد تختلف تأويلاتهم. يقدم "فيش" القراء المجتمعين الذين يميلون إلى إيجاد معانٍ معينة، وبذلك، فإنه يفتح الباب لعرض الأسئلة حول إعادة كتابة القواعد والتجمعات المؤسساتية وسياسات التأويل وآليات المهنية. وفي الوقت نفسه، يقسّم الاتجاه البنيوي الشمولي لأعراف القراءة. الواضح أن "فيش" يرى

العقلانية من الناحية المجتمعية على أنها تساؤل نقدي ممكن. ولا يتجاوز القرّاء المعتقدات والاهتمامات والافتراضات والرؤى والولاءات، وجميعها واقع في سُبل غاية في التحديد.

يتسع نطاق الأدبيات الثانوية المعارضة، والناجمة عن نظرية "فيش" للقراءة، أكثر مما ينبغي مناقشته هنا. وإنني لأجد اعتراضات "كين" و"إيجلتون" و"لنتريكيا" و"مايلو" و"برات" و"سعيد" نافعةً، من بين المتمسكين بأنماط النقد المادي المختلفة، فهؤلاء يرون نظرية "فيش" غير مجدية بالمثل. لذا، فبإمكاني إدراج بعض القيود البارزة والمستخلصة من نقّاد "فيش" ومن تأملاتي الخاصة. توقّف "فيش" قليلا عند تحليل السياسات الاجتماعية للجماعات التأويلية؛ حيث يعرض قراؤه الأدبيون موضوعات لم تحددها القوى العرقية والاجتماعية والسياسية الشاملة. يفصل "فيش" الجماعات المهنية عن العمليات التاريخية والهياكل الاجتماعية، مع تفادي التحليل الأيديولوجي بجميع أنواعه، ويصور الجماعات التأويلية تصويرًا مثاليًا، من حيث خلوها من الخلافات والصراعات ونزاعات السلطة، مع التأكيد على "الإجماع" كنتيجة للعمل الجماعي. وينسّب "فيش" العلاقات بين الجماعات على أنها مساواة وإخاء وحرية، مع تشجيع وجهة النظر المستهلكة للأدب، دون مراعاة مشكلات الإنتاج الثقافي والتأليف، ويقصر التحليل المؤسساتي، إلى حد كبير، على المسائل النظامية المهنية. كما أنه لا يراعي ظواهر مثل التشوُّه والتناقض وعدم الاستعداد للمراعاة الكافية، ويقلل من عمل استراتيجيات القراءة المهيمنة مجتمعيًا. وبصورة غير واقعية، يجعل "فيش" قواعد القراءة مسألة حرية الاختيار، لا تخضع إلا للحاجة إليها. يشير توجُّه هذا النقد إلى عدة نقاط ضعف عامة؛ حيث يقلل "فيش" من التعقيدات التي ينطوي عليها إنتاج الأدب وتوزيعه والحفاظ عليه، كما أنه يبسّط

التعقيدات، لا سيما السمات الغامضة للذاتية والمشاركة الجماعية. ويتجاهل "فيش" كثيرًا من آثار نظم العقل. ولتبسيط رؤيته، يمكنني القول إن: النص هو ما تقرره أي جماعة متجانسة بكامل حريتها.

وعلى الرغم من القيود المفروضة على العمل وفقًا لاستجابة القارئ، يفيد هذا العمل نظرية القراءة من عدة نواحٍ. إنه يقوّض أية فكرة بسيطة عن القراءة "الصحيحة" أو اعتبار القراءة مسحًا ضوئيًّا آليًّا أو مجرد فك شفرات. وتظهر إشكالية ذاتية القرّاء واستقرار النصوص بسبب نظرية القبول. كما يعقّد الاهتمام المتجدد بأنشطة القراءة اللحظية والمعايير المؤسسية للمعرفة من المفاهيم التفسيرية للزمن والتاريخ والذات والمجتمع. وأخيرًا، تُظهِر نظرية الاستجابة أن القراءة أسلوب للكتابة التفاضلية والتلاؤمية؛ فهي درب للتحقيق، الذي يسهل على ما بعد البنيويين، من أمثال "بلوم" و"جيمسون" اتباعه، كما سنرى تباعًا.

نمطان من القراءة الخاطئة

وضع "دي مان" نظرية القراءة الأدبية كقراءة خاطئة، في حين أعاد "بلوم" صياغتها؛ حيث تتحدى الأقوال المتنافسة حول القراءة في المقام الأول على أساس نظرية اللغة. وفي مقال نقدي لفيش وآخرين، يعلن "دي مان" أن "السمة المحددة للغة الأدبية هي المجازية، وذلك بالمعنى الأوسع نطاقًا للخَطابة، لكن، وبعيدًا عن إرساء الأساس الموضوعي للدراسة الأدبية، تشير الخَطابة إلى تهديد القراءة الخاطئة المستمر" (ب.ل.، ٢٨٥). وبشكل أكثر وضوحًا، فإن "خصوصية اللغة الأدبية تكمن في إمكانية القرَاءة الخاطئة وخطأ التأويل" (٢٨٠). وكما ناقشنا في الفصل الثالث، يساوي "دي مان" درجات الأدب بدرجات البلاغة. وينتج عن تمثيل نص أدبي انحرافات مرجعيّة؛ مما يجعل الأخطاء النقدية حتميّة. ونظرًا لأن

"القراءة" الأدبية تتولّد عنها القراءة الخاطئة؛ فلا غرو أن يفرّق "دي مان" بين القراءة الخاطئة الجيدة والسيئة. فبحكم تعريفها، توجِد القراءة الخاطئة الجيدة نصًّا، يؤدي بذاته إلى القراءة الخاطئة، وهكذا، ضمن سلسلة مستمرة. والمؤلفون، مثلهم في ذلك مثل النقاد، يسيئون قراءة نصوصهم. ولا يكمن "الخطأ" في القرّاء، بل في اللغة. ووفقًا لخبرات القراءة المشتتة، تعتمد الكتابة النقدية على اللغة التصويرية، مما يُوجد "رموز القراءة". بعبارةٍ أخرى، لا يمكن للنقد أن يصف نصًّا أو يكرره أو يمثله؛ لأنه لا توجد لغة واصفة راقية غير خطابية أو علمية. وحتى أكثر التعبيرات التفسيرية دقةً تمحو الانحرافات النصيّة في أوجه التجانس الواجبة للأداء الرمزي (لإساءة) القراءة. وأخيرًا، وحسب دي مان، فإن النصوص تسيء قراءة ذاتها، بغض النظر عن مقاصد النقّاد والمؤلفين؛ إذ "يؤكد النص الأدبي على سلطة أسلوبه البلاغي، ويعود، في الوقت نفسه، ليحرمه منه" (أ.ر.، ١٧).

غنيٌّ عن القول إن نظرية "دي مان" حول القراءة الخاطئة لا تضع حدًّا للقراءة والكتابة النقدية. ومع ذلك، فهي تقوّض عدّة ادعاءات لنقاد منظّرين آخرين، بشأن القراءة، فضلاً عن قواعد القراءة المختلفة التي أرساها أتباع الشكلانية والبنيوية والتفسيرية، والتي توجّه النقاد -على سبيل المثال- لمواءمة العناصر النصيّة وإنشاء التطابُق المجازي وتوحيد المواد الموضوعاتية وتجميع أكبر عدد ممكن من المستويات النصية وتحقيق أقصى قدر من التواصل وربط المعنى بمقصد المؤلف، بما قد يبدو مشكوكًا فيه، وذلك في ضوء نظرية "دي مان"، الذي يرى أن القراءة تواجه صور الانقطاع وعدم التناسق والتفكك وعدم التوافق على المستوى النصيّ، وذلك على حساب التقلّبات المجازية واللاقواعدية، التي تحبط الكفاءة والإتقان على مستوى التأويل؛ مما يهدد القابلية للإحالة والتواصل تهديدًا كاملًا. إن القراءة لتواجه احتمالات متعددة للانحراف.

كانت نتيجة تنظير "دي مان" هي تشتيت القارئ إلى حد الخنوع، كما لو كان محتاجًا لجهد خرافي للتغلّب على (إساءة) القراءة دون ترك أي مجال للمقاومة والنقد الأخلاقي السياسي. وحيثما يفسر "ليوتار" نشاط ربط العبارات حال التفسير كقوى اجتماعية وسياسية افتتاحية، يصف "دي مان" هذا العمل كما لو كان تأليفًا لقصص خيالية عشوائية. وبالنسبة له، فالقراءة لا تزال متوقفة عند الألغاز التأويلية، ويذهب ما دون ذلك دونما اعتبار. لذا، فليس مستغربًا أن ترى "لنتريكيا" أن "دي مان" مخطئ عندما تجنّب حقيقة كون الخَطابة هي الأداة الرئيسة للعمل الاجتماعي والتغيير، وهي التي تلعب دورًا رائدًا في الحفاظ على الأيديولوجية السائدة وإدامتها. كما تشكّل النصوص الحيوات والترتيبات الاجتماعية. ومع إصرارها على قوى الخطابة المقنعة، تنتقل "لنتريكيا" سريعًا إلى إشكالية الازدواجية التصويرية. أرى أن النقد الأكثر تشددًا ضد "دي مان" يتعلق بتجنبه العلاقات بين النصوص واختلاف لغات النص، وكلاهما يربط النص بالنصوص والمؤسسات الاجتماعية، بما في ذلك نظم العقل. ويتجاهل "دي مان" الجوانب المجتمعية للخَطابة النصيّة والقراءة؛ حيث ينشغل بالألغاز المجازية و(إساءة) قراءتها. ولا يجد الزعم المغالي فيه بأن نظرية "دي مان" تقدم نقدًا جديدًا للقراءة ما يبرره، حتى على سبيل المحاباة.

كما تحتفظ نظرية "دي مان" في القراءة الخاطئة، بتابوهات النقد الجديد ضد القصدية والتأثرية الوجدانية. يقمع "دي مان" الأداة؛ إذ لا يبدي اهتمامًا كبيرًا بخصائص المؤلفين أو القرّاء الذاتية. وتخرج قوى اللاوعي والجسد بعيدًا عن حيز اهتمامات "دي مان" الواضحة. والواجب الاتجاه إلى "بلوم" لمعرفة نظرية "القراءة الخاطئة" المراعية لمسألة الذاتية؛ التي هي - في هذه الحالة - ذاتية المؤلفين الجدد، لا القرّاء النقاد، وهي الأهم في المقام الأول.

يلاحظ "بلوم" في كتابه قلق التأثير أن "إساءة تأويل مقاصد الشعراء أو قصائدهم هي الأكثر حسمًا عن إساءة تأويل النقاد أو نقدهم، لكن هذا ليس سوى اختلاف في الدرجة وليس عينيًا على الإطلاق. كما لا توجد تأويلات، بل تكون مجرد إساءة تأويلات" (٩٤_٩٥). ومع توسيع نطاق ملاحظة "بلوم"، يمكن الوصول إلى تصوُر مفهومي للقراءة النقدية بوصفها نشاطًا، يستحيل فيه تكرار النص الشعري التراثي والتعرُف إليه. تتسم مثل هذه المُثل، في جميع الأحوال، بالخنوع والبطء. ومن أجل ضمان وجوده واستقلاله وانتصاره، يقمع الناقد القوي النص السابق الفعّال، مما يفتح مجالا للاستهانة بالإبداع الذي يؤدي إليه التناغُم الخَطابي. ويُعرف "التشويه" النقدي على المستويين النفسي والخطابي، تبعًا لهذا الترتيب. وتتطلب (إساءة) القراءة القوية للنص المعارضة وتأكيد الذات؛ مما يوضح أن مفهوم "بلوم" لإساءة القراءة لا يحدث بسبب الانزلاق اللغوي الحتمي، بل بسبب الدفاع النفسي الضروري، الظاهر في الانحراف الخَطابي.

كذلك، يصوّر "بلوم" إساءة القراءة القوية على أنها تنافسية ومعارضة ومدفوعة ومنفصلة. وكمّ التهديد الواقع غير واضح، على الرغم من أهمية الإرادة النقدية المسيطرة. وعلى أية حال، يولّد اللاوعي إساءة القراءة. أما من الناحية المخالفة، فيواصل "بلوم" تقليد الإعجاب الزائد بمقولته الشاملة بأن إساءة قراءة مقصد الشعراء هي الأكثر حسمًا عنه في حالة النقاد. وعند مراجعتهما "بلوم" في تنظيرهما النسوي بخصوص "مشكلات التأليف"، تحدثتا "جيلبرت" و"جوبار" عن دونية الذات الأنثوية، بصفتها الاجتماعية. بالمثل، يقدم "جان محمد" الهوية الأساسية القسرية لرعايا المستعمرات، باعتبارها مفروضة ثقافيًا. تتناقض رؤية "بلوم" الذاتية مع روايات الأقليّة، مع التأثير على اللاوعي "قبل الاجتماعي" المعزول وغير المجسّد ضد النفس المجتمعيّة. فإذا وُجدت جماعة لبلوم، فهي متألفة من خصمين منفرِدين: سابق ولاحق. وتظل الترتيبات الثانوية غير ذات صلة. ونتيجةً لذلك،

تعتبر القراءة مقاومة عند "بلوم"، لكن مثل هذه المقاومة تحدث دومًا بشكل فـــردي بين طرفي قتال. والنقد، إما بوصفه مساءلة ثقافية أو تحليلاً مؤسسيًّا، لا يناسب هذا السيناريو المختزل. ويعرض النقاد والشعراء علاقات محدودة للغاية بنظم العقـــل، المقيّدة، إلى حد كبير، في نظرية "بلوم" بقِلـــة مـــن الروائـــع الأدبيـــة المترابطـــة والمستخرجة من السياق الثقافي الأوسع. كما يتغافل "بلوم" عن تـــشكيل المهـــارات اللغوية والاجتماعية والأدبية اللازمة والاتفاقيات المطلوبة للمـــساعدة فـــي قـــراءة الشعر وكتابته. ويمكن أيضًا صياغة السياسات الأخلاقية لثقافة العمل بهذه الطريقة: فتركة المهادِن هي انتصارات القوي.

القراءة بوصفها إعادة كتابة مجازية

أود هنا تفحُّص نظريـــة القـــراءة التي وضعهـــا "جيمسون" فـــي كتـــابه "اللاوعي السياسي" وهي التي تناقض الكثير من التنظيرات المطروحة حتـــى الآن في هذا الفصل. بالنسبة للماركسية والشكلانيّة، روّج "جيمسون" لأسلوب وجـــودي من النقد الجدليّ الماركسي الذي انتقل بوعي ذاتي من تحليل العمل الفني الخـــاص للوعي الفردي بالواقع العام للتاريخ الجماعي، داعيًا إلى تغيير مستويات "الشمولية" وحركة ترابطها، وهي المهمة الخاصة "بالتوفيق بين الداخلي والخارجي، الفطـــري والمكتسب، الوجودي والتاريخي" (٣٣٠-٣١). وترتكز هذه الـــصياغة المبكـــرة، الواردة ضمن الكتاب سالف الذكر، على قطبية خاصة/عامة، تقسّم الوجـــود إلـــى مجالين منفصلين، مع تصوُّر القراءة تسلسلا منطقيًّا من مجال إلى آخر، في حـــين ترأب القراءة الصدع و"تحقق" الوعي وتجمع بين الجمالي والاجتماعي. كما يُفـــرد التصوُّر اللاحق للنقد الثقافي الماركسي ثلاث خلفيات دلالية، تُفسّر كـــأطر تحليـــل متمركزة وأوسع نطاقًا.

تتعامل الخلفية الأولى للتأويل في مخطط "جيمسون" مع النص على أنه عمل رمزي، يقدم قرارات خيالية من التناقضات الاجتماعية والسياسية الحقيقية. (ولا توجد خصخصة مبدئية للنص هنا). وحيث إنه قائم على عمل ليفي- شتراوس وجريماس، يصوّر هذا التحقيق التأويلي العمل الجمالي تصويرًا واضحًا بصفته مسعى سياسيًّا. أما الخلفية الثانية، فتدرس النص على أنه تعبير (كلام) عن الخطابات الحوارية المتعارضة (تعددية اللغات). يسعى هذا الإطار التحليلي، المستوحى من "باختين"، إلى تقديم الأصوات المعارضة، بالإضافة إلى المهيمنة منها، وإعادة تقييمها، بما يصوّر النص كوثيقة اجتماعية متباينة اللغات. وتدرس الخلفية الثالثة النص على أنه تخمين خاص، يذكر جميع الأنماط التاريخية المتعارضة للإنتاج ويبرزها. يدين هذا العمل للفيلسوف اليوناني "بولانزاس"؛ حيث تصوّر هذه الخلفية الوجود الثقافي ضمن "الثورة الخالدة" حيث تتصادم أساليب الإنتاج المتعايشة، بحيث يظهر النص الجمالي المشترك بين النصوص في سياق واسع، لكنه خاص. تستلزم كل عملية من عمليات النقد الثلاث، وفق جيمسون، إعادة كتابة النص بصورة تأويلية استعارية، باستخدام ثلاثة أطر عمل مشفّرة. أيضًا، "يجب ممارسة التفسير السلبي الماركسي والممارسة الماركسية للتحليل الأيديولوجي السليم في القراءة والتأويل العملي بالتزامن مع التفسير الإيجابي الماركسي أو فك رموز الدوافع المثالية للنصوص الثقافية الأيديولوجية نفسها"(٢٩٦).

يتسم مشروع "جيمسون" الطّموح في القراءة بعدّة عيوب خطيرة؛ ففي حين أنه يصف النص بالتباين اللغوي والترابط النصي، يقيّد "جيمسون" هذه المفاهيم صراحةً بالتصوُّرات الماركسية التقليدية. ويرتبط التباين اللغوي للنص، بادئ ذي بدء، ارتباطًا وثيقًا بالنظرية الطبقية الماركسية: "بالنسبة للطبقات الماركسية،

فالواجب فهمها على أساس علمي... ويتنافر الشكل النهائي (أو المثـالي) للعلاقـة الطبقية مع مغالبتها تنافرًا دائمًا. كما يكون الشكل التأسيسي للعلاقات الطبقية واقعًا بين الطبقة المهيمنة والطبقة العاملة... ويميّز تحديد الطبقة بهـذه الطريقـة بـين النموذج الماركسي للطبقات والتحليل الاجتماعي التقليدي للمجتمـع إلـى طبقـات ومجموعات فرعية ونُخب مهنية وما شابه" (٨٤-٨٣).

ما يهم هنا هو أن التباين اللغوي للنص "يجب" "دائمًا" أن يظهـر العلاقـات المتضاربة بين الطبقات والفئات الطبقية: يحفّز التفاني للعمل الغيبيّ والطبقة العاملة هذه الصيغة ضيقة الأفق للتباين اللغوي. النتيجة هي أن الخلفية الثانية للتأويل تكون استعارية بمفهوم خاص وإحاطي. وعلى نحوٍ مماثلٍ، و"يجـب" أن تُعـاد صـياغة "العلاقة النصيّة" التاريخية للعمل الفني "دائمًا"، من حيث النظرية الماركسية لأنماط الإنتاج المتتالية والمتداخلة؛ مما يجعل الخلفية الثالثـة للتأويـل عمليـة مجازيـة توجيهية. ويتجلى التاريخ الاجتماعي في تقدُّم غائي، يكتمل مع الانحدارات المؤقتة، من المجتمعات القبلية إلى مجتمعات القرابة الهرمية إلى الاستبداد إلـى مجتمعـات امتلاك الرقيق من الأقليّة إلى الإقطاعية والرأسـمالية والاشـتراكية / الـشيوعية. وفي حين تثري الفكرة القائلة بأن هذه الأنماط من الإنتاج تتعايش تحت أي ظـرف تاريخي مشروع التأويل التاريخي الماركسي، فإنها تربط هـذه القـراءة بالروايـة الحتمية المشكوك فيهـا للتكوينـات الاجتماعيـة، حـسبما يـدعي "بـودريلار"، من بين آخرين.

تنص نظرية "جيمسون" على اعتبار القراءة إعادة صياغة مجازيـة، وهـي تخبرنا بقدر قليل عن التشوُّهات وإساءة القراءة الناتجة عن الاستجابات "الشخصية" أو الانحرافات التصويرية. كما أنه يعترف بالرواية غير الوافية عن الذاتية، وهـو ما يفسر إغفال نظرية الاستجابة إغفالا جزئيًا. وبشأن الأبعاد الاستعارية للخطاب،

يعلن "جيمسون" بشكل خفيّ أن "أي مبدأ للمجازيــة يجـب بالــضرورة أن يتّــسم بالغموض: يعد التعبير الرمزي للحقيقة، أيضًا وفي الوقت نفسه، تعبيــرًا مــشوهًا وخفيًّا، في حين أن نظرية التعبير الاستعاري هي أيضًا نظرية للغموض والــوعي الكاذب" (٧٠). وعلى الرغم من مراعاته لتشويهات الذاتية والمجازية، فلا يأخــذها "جيمسون" على محمل الجدّ في نظريته الخاصة بالقراءة. ليــست القــراءة إســاءة للقراءة، بل هي "مفسَّرة هنا على أنها فعل استعاري، يتكوّن عند إعادة صياغة نص ما، على أساس شفرة رئيسة تفسيرية معيّنة" (١٠). وبالنسبة لقراءة "جيمسون" على مستوى النحو والبلاغة، فهي تبدو غير إشكالية نسبيًّا. يلاحظ "جيمسون" ملاحظــة دلالية "أنه من الممكن احترام الحتمية المنهجية الضمنية في مفهوم الشمولية، مــن ناحية، والاهتمام المختلف تمامًا بالتحليل "الأعراضي" للانقطاعــات والاختلافــات والأفعال عن بُعد، دون أي تناقض يُذكر، وذلــك ضــمن نــص ثقــافي موحّــد" (٥٦-٥٧). كما لا تتجانس النصوص وتتناقض وتختلف بالنسبة لجيمسون؛ بــسبب القوى الأيديولوجية المتنازعة بالأساس. من ثم، فهي قادرة على إعــادة التوحيــد/ الشمولية باستخدام الخلفيات الدلالية الثلاث كأدوات استعارية للتحويــل الرمــزي. وبشأن استخدامه الخاص لنظرية ما بعد البنيوية في النص، يقدم "جيــسون" بيانًــا كاشفًا لتشكيل الاستجابة غير المباشرة لنظرية "دي مان":

يعد هذا النوع من التأويل، المقترح هنا، هو الأكثر إرضــاءً لأنــه إعــادة صياغة للنص الأدبي بالطريقة التي يمكن اعتبارها إعادة صياغة أو إعادة هيكلــة للنص الفرعي التاريخي أو الأيديولوجي السابق، على أن يكون من المتفــق عليــه دائمًا أن "النص الفرعي" لا يظهر فورًا على هذا النحو، أي ليس كواقــع خــارجي منطقي... لذلك يضم الفعل الأدبي أو الجمالي جانبًا من العلاقة الفعّالــة بــالواقع. لكن، بغية القيام بذلك، لا يسمح للواقع بمواصلة كيانه خارج النص وعن بُعد. بدلا

من ذلك، يجب أن نرسم الواقع ضمن شبحه الخاص. وتُعزى التناقضات النهائية والمشكلات غير الحقيقية في علم اللغة، وأبرزها في علم الدلالة، إلى هذه العملية؛ حيث تتمكن اللغة من حمل الواقع داخل نفسها بوصفه نصًا فرعيًا جوهريًا أو ثابتًا (٨١).

بما أن النص يحمل الواقع بين طياته، وحيث إن الأدب يعيد صياغة مضمون الواقع، فلا شك أن المرجع سينقرض. يفيد النص في التكوينات الأيديولوجية. وهكذا، تخفي الأسرار المجازية أعراض التناقضات الاجتماعية والسياسية للطبقات المتعارضة وأنماط الإنتاج أو تكشفها. ومهمة المساءلة الأيديولوجية – على وجه التحديد – أن "تقرأ" مثل هذه الصراعات. الجدير بالذكر أن هذه القراءة تملك القليل من التأثير، ليس فقط على علم نفس القراء والقرائن الاستعارية، بل أيضًا على تاريخ القبول ودور المؤسسات. كل هذه الاستثناءات تحد من النطاق المثير لمخطط "جيمسون" للتحليل الثقافي.

القراءة النقدية بوصفها قراءة فاحصة

من المفارقات أن بعض منظري الأقليّة الرواد في مجال القراءة يشتكون من تسييس القراءة، الذي يتم بالإنابة عن أدبيات الأقلية التي لم يُلتفت لتعقيداتها اللغوية وثرائها الجمالي بعد. وهنا أحتاج لإقتباس عدة أمثلة. فغالبًا ما يشرح "جيتس" الكثافة التصويرية للنصوص الأفرو- أمريكية، مع الوعي الذاتي، في محاولة لتحريك النقد المعنيّ بعيدًا عن الجدال السياسي الانفصالي وتوجيهه نحو القراءة المتقاربة وبصورة تقديرية. "بسبب هذا التثمين الغريب للمهام الاجتماعية والجدالية لأدب الأفارقة، قُمعت بنية النص وعُومل كما لو كان شفافًا... كما لو كان غير

مرئي أو حرفيّ أو وثيقة أحاديّة البُعد" (٥-٦). إن المجازية اللافتة للنظر في الأدب الأفريقي تجعل من القراءة مهمة شاقة - وهذه واحدة من أفضل ما يقوم به النقاد الأدبيون، بخلاف علماء الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو الفولكلوريين، الذين يتلطفون بالشعر حال سعيهم لجمع البيانات والتوثيق العلمي للأساليب والعادات "القبلية" والهياكل الاجتماعية والممارسات السياسية. وإذا استمر الفشل في "قراءة" نصوص الكاتبات الأفريقيات، وفقًا لما ذكره "كريستيان"، "فإن مؤلفينا سيُختزلون إلى رسوم توضيحية للمسائل أو المعضلات المجتمعية التي يهتم بها الآخرون في الوقت الحالي، ولن يُقدَّروا لمهاراتهم أو رؤيتهم أو لعملهم بصفتهم مؤلفين" (١٤٩). يهدف هذا التأكيد الشكلي الجديد على الأدبية والاستعارية والقراءة الجمالية الفاحصة إلى مواجهة الميل إلى اختزال أدبيات الأفارقة والنساء والشعوب المستعمرة في الوثائق الأنثروبولوجية أو السياسية، بدلا من الأعمال الفنية. ومع "جيتس" و"كريستيان" وغيرهما، لا يتعلق الأمر بالتشديد على الدلالة السسيوتاريخية أو الجانب الجمالي، بل كليهما معًا. كما يتضح الأمر على أنه مسألة إدراك القوة المستمرة للمعايير المؤسسية طويلة الأجل وذات القيمة الأدبية والقراءة الفاحصة.

إن القراءة "الفاحصة"، اتساقًا مع صياغة القراءة الأكاديمية الحالية، تتطلب قدرًا لا بأس به من التعليم. كما تستلزم القدرة على القراءة تعلُّم قراءة الارتباطات "الشخصية" وغيرها من "التشوهات"؛ للإفادة من اللاقواعدية النصيّة والتناقضات والانقطاعات ولتأسيس الروايات الواضحة التي تنسّق عناصر الحبكة وسمات الشخصية وتفاصيل الإعداد والمواد الموضوعاتية وما إلى ذلك. وتحتاج ممارسة القراءة الأكاديمية المعاصرة إلى تمكين القرّاء من نقد القيم والأيديولوجيات التي تروّج لها النصوص، مع الاستفسار عن اختيارات النصوص وعمليات الاختيار

واستكشاف بعض "التشوُّهات" و"الانحرافات" حسب الضرورة والمواد القيّمة، فضلا عن دراسة النطاقات الزمنية المعقّدة والمختلفة، الواردة ضمن القراءة، وتدقيق قواعد القراءة المتعددة والمستخدمة على نطاق واسع. وكما هي الحال، يكون التركيز ضيقًا على القراءة الأكاديمية النموذجية، بالإضافة إلى كونها مفرطة الخنوع والإخلاص والتجرُّد، مع تقبُّلها للوضع الراهن، الاجتماعي والمؤسسي، أكثر من اللازم. ومن وجهة نظري، فإن ازدهار عصر القراءة النقديّة قادمٌ.

الفصل السابع

تضمين المؤسسات

أجمع عدد كبير من المنظرين النقديين - عبر مسارات عدّة خلال السنوات الأخيرة - على التركيز على الاستقصاء الفكري حول الأدوار التي تضطلع بها المؤسسات في تشكيل أنماط الدراسة الأكاديمية، وكذلك أساليب الإبداع الثقافي، مع الحفاظ عليها واستنساخها. وإذا استشهدتُ بعدة أمثلة، سيجد نقاد استجابة القارئ، مثل "فيش" و"بليتش"، أن "أساليب" القراءة السائدة تتشكل بدرجةٍ كبيرةٍ من خلال الاتفاقيات والممارسات المؤسسية؛ مما يؤدي بها إلى تحويل الاهتمام العلمي من النصوص إلى المؤسسات. وهناك مسار مشابه تمكن ملاحظته بين البنيويين، مثل "تودوروف" و"كولر"، ممن لا يركزون على الأعمال الفردية وإنما على "مؤسسة" الأدب، وتحديدًا على نُظم الأنواع الأدبية وقواعد القراءة. كما يشجع نقاد الأقليّة؛ مثل "هندرسون" و"جان محمد" و"جيلبرت" و"جوبار"، على توسيع نطاق الأدب المعتمد؛ الأمر الذي يستدعي استقصاء العمليات المؤسسية للتهميش الاجتماعي وتشكيل الأدب المعتمد. ويعرض بعض الباحثين الفرنسيين من أتباع ما بعد البنيوية، لا سيما "دولوز" و"ليوتار" وفوكو"، أدوار المؤسسات الاجتماعية المهمة في إقامة الوضع الاستبدادي الراهن للمجتمعات الاستهلاكية المتقدمة والحفاظ عليه.
ويركز كثير من النقاد اليساريين - ماركسيين وغير ماركسيين - انتباههم في اشتغالهم بالمساءلة الأيديولوجية على مجموعات المؤسسات التي تأتي بقيم الطبقات المهيمنة ومصالحها. ويميّز التحليل المؤسسي كثيرًا من فروع البحث النقدي المعاصر وتقاسيم النقد الثقافي تمييزًا متزايدًا ضمن هذا التحوّل الواسع للتركيز، بعيدًا عن النصوص المستقلة، لينصَبَّ على علاقات الخطابات والمؤسسات.

يلفت كثير من المفاهيم المتكررة، والمستخدمة في هذا الكتاب، الانتباه، علنًا في بعض الأحيان وضمنًا في بعضها الآخر، إلى أبعاد المؤسسات أو أسس الظواهر والممارسات الثقافية. ومن بين أكثر هذه التصوُّرات وضوحًا هو تعدُّد الأصوات الاجتماعية والنص الاجتماعي ونُظم العقل ووظيفة المؤلف وموقع الذات والرموز العامة ووظيفة الأدب واتفاقيات القراءة. ولتعميم أي وجهة نظر، فلا توجد وسيلة للتخلُّص من مشكلات اللغة والأدب والدراسة الأدبية مع عديد من المؤسسات. ومع وجود المؤلفين والقرّاء والنصوص ضمن نظم العقل، وجودًا اجتماعيًا وثيقًا، يشترك هؤلاء، بشكلٍ أو بآخر، مع المؤسسات مثل المدارس والأسر والمحاكم والكنائس ودور النشر وباعة الكتب والمكتبات والمسارح والأسواق وشركات المحاماة ومكاتب الدولة ووسائل الإعلام والجهات الرقابية. وبقدر كون النقد الثقافي ما بعد البنيوي مشروعًا أكاديميًا، تستحق مؤسسة الجامعة وجهاتها التابعة والفرعية اهتمامًا خاصًا. وفي الواقع، لم تنحرف المناقشات في هذا الكتاب كثيرًا عن المسائل المؤسسية.

وأريد في هذا الفصل، مبدئيًا، إيجاز نظرية المؤسسات، وبعدها، سأناقش عددًا من الدراسات المؤسسية المؤثرة، وهما دراستان حول المعرفة/السلطة، أجراهما "فوكو" و"سعيد" واثنان آخران حول دراسات اللغة الإنجليزية الجامعية الخاصة بكلٍّ من "أومان" و"سكولز". وهدفي أن أفتح المجال لعرض النطاق عرضًا واسعًا وطموحًا، بالإضافة إلى عديد من التعقيدات والمشكلات المتعلقة بالتحليل والنظرية على نطاق مؤسسي. وفي حين يتعلق موقفي بوجوب مشاركة النقد الثقافي في التحقيق المؤسسي، فإن التحوُّل نحو الدراسات المؤسسية بين كبار المفكرين المعاصرين لا يتجنب صعوبات قراءة الأعمال الثقافية وفهمها أو يبسّطها. بل إن هذا، كما أعتقد، سيعزز الانتقادات إلى حدٍّ كبيرٍ، لا لشيء إلا لأنه يركز تركيزًا مكثفًا على شبكات السلطة والمعرفة المعقّدة.

نظرية المؤسسات

تضع المؤسسات أنظمة القواعد واتفاقياتها وممارساتها وتنشرها من خلال الوسائل الخطابية والتقنية التي تشترط إنشاء الموارد والمعلومات والمعرفة والمعتقدات، مع تداولها واستخدامها. لذا، تشمل المؤسسات الأشكال والآليات المادية للإنتاج والتوزيع والاستهلاك والمعايير والقواعد الأيديولوجية التي تشكّل قبول الخطاب واستيعابه وتطبيقه. وعلى المستوى المادي للمؤسسة، ومثاله الدراسات الأدبية الجامعية، يمكن وضع المؤسسات مثل شركات النشر الأكاديمية ومكتبات بيع الكتب ومكتبات الاطلاع، بينما على المستوى الأيديولوجي، فالممكن إضافة التاريخ الأدبي المعتمد وعلم التربية الصفيّة والممارسات النقدية المعيارية. ما يهم هو أن خطاب المؤسسة تحدده القوى والعوامل الماديّة والأيديولوجية المختلفة: إذ يخضع الخطاب للاستغلال التجاري وإضفاء الطابع التقليدي. هذا بدوره ييسّر كلتا العمليتين. ولا تبدو الروابط بين هذه العمليات المؤسساتية، على الرغم من تقاربها، مباشرة بشكل دائم. ومع ذلك، تشترط المؤسسات مفهوم المعرفة وتنظيمه وتوظيفه، مع تمكين الفكر والحديث والكتابة والقراءة والتصرُّف وتفويض كل ذلك عن طريق "الأوامر" و"النواهي"، بالإضافة إلى المكافآت والعقوبات. وتشارك المؤسسات في إنتاج المعرفة والسلطة وتخصيصهما وتُساءل عنهما، وذلك ضمن نظم العقل ومن خلالها.

من المعروف أن لبعض المؤسسات صلات تربطها بغيرها من المؤسسات، المشاركة في علائق الاستمرارية والانقطاعات التي تمكّن مختلف الوظائف وتمنعها. وعلى أية حال، قد تظهر مجموعات المؤسسات هذه الأصول المختلفة؛ حيث يعرض كلٌ منها المراحل الفردية للتكوين والتطوير. وبالإضافة إلى ذلك، فقد تتكون أي مؤسسة من عدّة مؤسسات فرعية وجزئية بالطريقة نفسها التي ربما يختلف بها

تسلسل المفاهيم التوجيهية من وقت لآخر ومكان لآخر. وتسهّل إضافة مجموعة المؤسسات التاريخية الأخرى (المشتركة بين الدول، في بعض الأحيان) إلى المؤسسة المحددة الأنشطة المعقّدة تعقيدًا مميزًا، التي يواجهها محللو المؤسسات.

تسهم المؤسسات في العمل، غالبًا، حيث تدشّن أساليب المعرفة الجديدة وتنشئ الجمعيّات المنتجة وتقدم المساعدة والدعم وتوفر المعلومات المفيدة وتُوجِد الروابط الاجتماعية المفيدة وتبسّط المشكلات واسعة النطاق وتحمي الفئات المستضعفة وتثري المجتمع. وبدونها، لا يمكن تصوُّر الحياة الاجتماعية، فلن يكون هناك مجتمع؛ إذ تفسّر المؤسسات الحوادث وتطبّع السلوكيات وتنظّم القيم والمصالح وتعزّز الكفاءة وتجمع المعلومات وتمركز السلطة وترتب العوامل التكوينية وتقيم الحدود وتصف أوجه الاستحسان وترخّص أوضاع العبث والتسلية وتؤسس النظام وتمنع الانحراف وتحافظ على الوضع الراهن وتشارك في تعزيز الذات وترشّد المصالح الخاصة وتدعم بيروقراطية الفكر والنشاط وتنشد الطاعة وتمترس الهيئات وتقيّد المعارضة. كما تتجه أنشطة المؤسسات كثيرًا إلى التعسُّف والعبث.

إن ممارسات المؤسسات المتداخلة العبثيّة، التي تظهر، على ما يبدو، في المجتمعات الغربية المعاصرة جمعاء، وعند كل المستويات، تُوجد سياسة أخلاقية مناهضة للمؤسسات، بين عدد متزايد من المفكرين، تنتقد نظام الحكم العقلاني؛ مما يستنسخ الوضع المؤسسي الراهن والمتعسّف، بحيث تظهر السياسات الفوضوية أو التحررية، أو ما شابههما، شائعةً بين صفوف النقاد المعارضين المتزايدة. وتكشف التحوُّلات المتنوعة نحو النقد الثقافي – خصوصًا المساءلة الثقافية التي تميّز كثيرًا من الانتقادات خلال العقود الأخيرة وعلى نطاقٍ واسع – عن روح الشك في المؤسسات المدينة بصيغتها النظرية إلى "فوكو". وأنا أعدُّ نفسي أحد هؤلاء النقاد.

أرى أن يتركز نقاشي حول "فوكو"، في المقـام الأول، علـى الـصفحات النهائية من كتابه "المراقبة والعقاب" "Discipline and Punish"؛ حيث تصف هـذه الصفحات نموذج "نظام الاعتقال" الذي تطوّر جنبًا إلى جنب مـع إنـشاء النظـام الإصلاحي بين عامَي ١٧٦٠ و١٨٤٠. ولا يزال إرث التنوير معنا بعد قرنين من الزمن، لتتحد مؤسسات الاعتقال مع سلسلة متصلة مـن المؤسـسات المتقاربـة، بما في ذلك المؤسسات العسكرية والقضائية والتعليمية والنفسيّة ومؤسسات الترفيـه والسجون، التي تنفّذ جميعها القواعد وتصحّح الانحرافات باستخدام تقنيات وأسـس عقلانية مماثلة.

يستمر السجن، بالنسبة لمن لهم عهدٌ به، بالعمل الذي بدأ في مكـان آخـر، والذي ينتهجه المجتمع كله مع كل فرد من خلال آليات التأديب التـي لا تحـصى، وعبر الاعتقال المستمر، تبيّن سلطة الأحكام كـل سـلطات الإشـراف والتغييـر والتصحيح والتحسين الأخرى (٣٠٢-٣).

تشكّل هذه المجموعة المعقدة "نظام الاعتقال"، وليس مؤسسة السجن فقـط، بما لها من جدران وموظفين ولوائح وعنف. ويجمع نظام الاعتقال في هيكل واحد الخطابات والبنى واللوائح القهريـة والمقترحـات العلميـة والآثـار الاجتماعيـة الحقيقية والمثاليات التي لا تُقهر وبـرامج تـصحيح الجـانحين وآليـات تعزيـز الانحراف (٢٧١).

لقد رأينا في العدالة الجزائية أن السجن حوّل الإجراء العقـابي إلـى نظـام تصحيحي؛ حيث نقلت التكتلات الاعتقالية هذا الأسلوب من المؤسسة العقابية إلـى الهيكل الاجتماعي بأكمله (٢٩٨).

يوجد قضاة النظامية في كل مكان. وإن مجتمعنا لهو المجتمع الذي يشطر علاقاته بين القاضي والمعلّم والطبيب والموظف، حيث تستند إليهم القاعدة الشاملة المعيارة التي يتعرّض لها كل شخص، بجسده وإيماءاته وسلوكه وقدراته وإنجازاته. لقد كانت شبكة الاعتقالات، بأشكالها المدمجة أو المنشورة، مع أنظمة إدخالها وتوزيعها والإشراف عليها، أكبر دعمٍ لقوة التطبيع في المجتمع الحديث. (٣٠٤)

تعرض ترتيبات الجهات الانضباطية بين الصفوف العسكرية وزنزانات السجون ودور الأيتام وغرف المستشفيات والجمعيات الكنسية والصفوف الدراسية نظامًا موحّدًا، تتاح فيه الموضوعات للملاحظة والتحسين والتصحيح والتطبيع. وبينما توجد عقوبات لإدارة الانحرافات وتأمين سلاسة العمل، يتحد الاعتقال اتحادًا مميّزًا مع الكياسة والحساسية، مع استخدام آليات العقوبة المتدرجة بدقة، ونادرًا ما يعتمد على التعذيب أو العقاب الجسدي الشديد.

تعد صورة الاعتقال، المقنعة ودائمة الحضور، بعيدةً عن التجانُس. ويواجه مشروع "فوكو" عددًا من المشكلات، رغم أنني لن أحدد الهجمات العديدة عليه ولا ردود "فوكو" المختلفة. ولا يتسع المجال للمقاومة أو التغيير، ناهيك عن الثورة. وضمنيًّا، فإنه يشير إلى التهدئة، كما لاحظ عدد من نقاده. ويعتبر الادعاء بإخضاع كل فرد نفسه "للحكم المعياري الشامل" مبالغةً جلية. علاوةً على ذلك، لا يُتاح لتصوُرات من قبيل أن كل الانحرافات تحدث داخل النظام وأن المطلوب منها القيام بذلك، سوى إمكانية ضعيفة للمعارضة والتغيير. ومع "فوكو"، تنتهي مرحلة السياسات المُعارِضة. كما يمكن إحصاء الجموع الخاضعة. مشكلةٌ أخرى في عرض "فوكو" هي تقليله من فاعلية أعمال التخريب المحلية وأوجه التلاعب وإساءة استخدام النظام إساءة مبتكرة. ولا يُستغرب أن يجد النشطاء "فوكو" يائسًا بصورة مفرطة. وأخيرًا، يعد وصف "فوكو" للخطاب المؤسسي مفيدًا ومحدودًا في آنٍ

واحد؛ حيث يُستفاد منه عند ترسيم قوى اللغة وتشكيلها، وعند تصويرها لتدشين المعرفة والسلطة، المنفّذة من خلال الخطابات النظامية. ومع ذلك، تقلل نظرية الخطأ المعنيّة في رؤاها الفعّالة من الظواهر الخطيرة كالبلاغة وتعدُّد الأصوات الاجتماعية وإساءة القراءة والتحريف. ومن المفارقات أن يستسلم "فوكو" لتطبيع الخطاب المناصر للتكنولوجيا من خلال تقليل "انحرافاته".

لا يزال أداء "فوكو" المثير حول العلاقة بين المعرفة/السلطة يحفّز منظري المؤسسات. يُذكر أن "فوكو" يحثنا على فهم أن "السلطة والمعرفة تعبران مباشرةً عن بعضهما؛ وأنه لا توجد علاقة سلطة بدون تكوين مترابط لمجال المعرفة، كما لا تفترض المعرفة مسبقًا علاقات السلطة ولا تشكّلها مسبقًا." (٢٧). إن السلبيات التقليدية للقمع والعزل والتجريد هي ما يميز المعرفة/ السلطة. وإيجابيًّا، تنتج المعرفة/السلطة الواقع وتكوّن مجالات الأشياء وقواعد العقل. ويمكن الاطّلاع على مثل هذا التسلسل الذي يعمل بصورة واسعة النطاق منذ عصر التنوير من "الجداول"، على سبيل المثال لا الحصر، وذلك من بين عدد من أساليب المعرفة/ السلطة التي حددها "فوكو". تُستخدم الجداول لإنشاء تصنيفات الكيانات البيولوجية ولمراقبة تدفقات السلع والعملات ولتصنيف الأمراض وتخصيص مساحات بالمستشفيات. والجدول هو "أسلوب السلطة وإجراء المعرفة" (١٤٨). إن تقنية السلطة التي طُورت وامتدت عبر الاعتقالات لتوفر وسيلة تحليل التعددية وإتقانها. ومع "فوكو"، تفقد المعرفة مكانتها الشرفية المعهودة لتصبح نظيرًا مشبوهًا للسلطة.

ولاستكشاف تأثير تنظير "فوكو" على المعرفة/السلطة وللنظر في نموذج التحليل المؤسسي واسع النطاق، سأنتقل إلى كتاب "سعيد" الاستشراق "Orientalism". "فيما يخص طلاب الأدب والنقد"، يقول "سعيد"؛ "يوفر مذهب

الاستشراق مثالا رائعًا للعلاقات المتبادلة بين المجتمع والتاريخ والنصوص. علاوةً على ذلك، يربط الدور الثقافي الذي يلعبه المشرق في الغرب الاستشراق بالأيديولوجيا والسياسة ومنطق القوة والأمور ذات الصلة التي تتعلق، فيما أعتقد، بالمجتمع الأدبي"(٢٤). يوضح "سعيد" كيف تعمل المعرفة العلمية لصالح السلطة القسرية: حيث يخدم الاستشراق الاستعمار ما بعد التنويري عبر الدول الغربية لأقسام كبيرة من العالم الشرقي. وتبدو المنح الدراسية والخطاب أدوات للغزو.

مع اعتبار أواخر القرن الثامن عشر نقطة انطلاق محددة، يمكن مناقشة الاستشراق وتحليله كمؤسسة معنية بالتعامل مع المشرق – أي رؤيته من خلال الحديث عنه وتقديم الرؤى بشأنه ووصفه، من خلال تدريسه وتحقيق استقراره والتحكم فيه: باختصار، أن يكون الاستشراق أسلوبًا غربيًا للهيمنة على المشرق وإعادة هيكلته والسيطرة عليه. وأرى أنه بدون دراسة الاستشراق بوصفه خطابًا، لا يمكن فهم الانضباط المنهجي الذي تمكنت به الثقافة الأوروبية من إدارة – بل حتى من إنتاج – الشرق، سياسيًّا واجتماعيًّا وعسكريًا وآيديولوجيًا وعلميًّا وإبداعيًّا... علاوةً على ذلك، فإن موقف الاستشراق كان متعسفًا، وأرى أنه لا يوجد أي مَن يكتب عن المشرق أو يفكر فيه أو يتصرف حياله دون مراعاة القيود المفروضة على الفكر والعمل الذي يُحتِّمه الاستشراق(٣).

إن الاستشراق هو المؤسسة التي تُعنى بالخطاب التاريخي المنهجي الذي يشكّل "هدفه" ويتحكّم فيه من خلال وكالات إدارية لجمع المعرفة والسلطة وتوزيعها. ولا تتكوّن هذه "المؤسسة" من الجامعات والخدمات الحكومية والشركات التجارية والجمعيات الجغرافية وفِرَق التبشير والمؤسسات البحثية فحسب، بل أيضًا من القوانين التنظيمية والتصنيفات والمصادر المرجعية والدوريات والترجمات وأدلّة السفر والرحلات والتمثيلات المعتمدة. تعيش مؤسسة الاستشراق التي تشبه

الاعتقال، فيما بعد الحرب الأمريكية، وبتعبير "سعيد"، في هيئة "مؤسسة دراسات الشرق الأوسط أو مجموعة المصالح أو الشبكات "القديمة" أو "الخبيرة" التي تربط أعمال الشركات والمؤسسات وشركات النفط والبعثات والجيش والخدمات الخارجية والمخابرات بالعالم الأكاديمي. كما أن هناك منح ومكافآت أخرى ومنظمات وتسلسلات هرميّة ومعاهد ومراكز وكليات وإدارات، وكل ذلك مكرّس لإضفاء الشرعية على سلطة حِزمة من الأفكار الأساسية غير المتغيرة، التي تتمحور حول الإسلام والمشرق والعرب "(٣٠١-٢).

نتج عن الاستشراق أن أصبحت مواقع الذات لكل المستعمرين الآخرين حيال "المشرق" والشعوب الغربية متشددةً وعامةً. وسادت الصور النمطية. فبالأساس، يعتبر الشخص الشرقي شرقيًا، ثم إنسانًا من الدرجة الثانية. ويتعلق التعريف العام المماثل بالشخص الغربي؛ حيث تسيطر الديناميكية المانوية على العلاقات. إنه فلسطيني عاش في شتات. يواجه "سعيد" الاستشراق من حيث كونه "كل العدوان والنشاط والحكم وإرادة الحق والمعرفة" (٢٠٤). ومع الأستعباد للفهم المستشرق، يُظهر الغربيون عنصرية وعِرقية ونزعة استعمارية. ومن خلال التمييز بين الاستشراق الكامن والظاهر، يتحدث "سعيد" عن صمود القوالب النمطية الغربية: "أيًا كان التغيير الحادث في معرفة المشرق، فهو موجود حصرًا في الاستشراق الواضح؛ ويكون الإجماع والاستقرار والثبات تجاه الاستشراق الكامن ثابتًا إلى حد ما" (٢٠٦). الجدير بالذكر أن الاستشراق الكامن يؤثر على معظم الباحثين المستشرقين في الوقت الحالي، ممن يخضع عملهم لقيود المؤسسة، وممن ينظمون خطاباتهم: "لا يخطئ المرء في الحديث عن الإرادة دون الانتماء أولا للأيديولوجية والمؤسسات الضامنة لوجودها، وذلك في بعض الحالات دون وعي أو بأي معدل لاإرادي"(٣٢١).

في حين يتسم توصيف "سعيد" العام وأصل مؤسسة الاستشراق بالإقناع، يثير نقده الصريح القلق لأنه يتناقض مع أفضل أفكاره. فعند انتقاد الاستشراق، غالبًا ما يتراجع عن مواقف "فوكو" ما بعد البنيوية لصالح المواقف الإنسانية الوجودية والتجريبية؛ حيث يلجأ إلى المفهوم المشكوك فيه "للتجربة الحقيقية". من هذا المنظور، تتمثل المشكلة المزعومة للاستشراق في أنها لا تراعي ما يُطلق عليه "الحقيقة الملحوظة". وفيما يلي سبعة أمثلة أخرى.

كانت هناك – ولا تزال – ثقافات وأمم موجودة في المشرق، وكانت حياتهم وتاريخهم وعاداتهم واقعًا أكثر وضوحًا من أي شيء يمكن قوله عنهم في الغرب (٥).

تبدو وكأنها تذييل بشري مشترك لتفضيل السلطة التخطيطية للنص إلى تباينات اللقاءات المباشرة مع الإنسان(٩٣).

يمكن للمثقف المعاصر أن يتعلم من الاستشراق، فمن جهة ، إما أن يحد من نطاق ادعاءاته أو يوسعه، ومن الجهة الأخرى، أن يرى الأرض البشرية (كريهة، كما يقول "بيتس") تبدأ فيها النصوص والرؤى والأساليب والتخصصات وتنمو وتزدهر وتتدهور (١١٠).

لا يهتم المستشرقون بمناقشة الأفراد ولا يستطيعون إليها سبيلا... ولا يعد ماركس استثناءً. كما كان من الأسهل عليه استخدام المشرق الجماعي في توضيح نظرية عنه مع الهويات الإنسانية الوجودية (١٥٤-٥٥).

إن ما اعتمدت عليه هذه المفاهيم واسعة الانتشار في المشرق هو الغياب شبه التام للثقافة الغربية المعاصرة للمشرق كقوة محسوسة ومجرّبة (٢٠٨).

حيث إنه شاعرٌ أو روائيٌ عربيٌ – ومثله كثيرون – فهو يكتب عن خبراته وقيمه وإنسانيته (مهما كان غريبًا)، فإنه يعطل الأنماط المختلفة (الصور،

الكليشيهات، التجريدات) التي يُمثل المشرق من خلالها تعطيلا فعليًّا. ويتحدث النص الأدبي، مباشرة أو خلاف ذلك، عن الواقع الحي(٢٩١).

تستند دراسة الإنسان في المجتمع على تاريخ وخبرة بشرية ملموسة، وليس على التجريد غير الفنّي أو على القوانين الغامضة أو الأنظمة التعسفيّة. إذن، تكمن المشكلة في جعل الدراسة ملائمة ومتشكّلة، بطريقة ما، من خلال التجربة (٣٢٧-٢٨).

تعتمد طريقة التفكير الإنسانية التقليدية هنا على "الواقع/اللغة" بصورة تقليدية ومركزية وكلاسيكية؛ حيث تعكس اللغة الواقع الملموس، الوحشي، المباشر، الشخصي، الفردي، الحي أو تشوهه. وينجح الشعراء في الحديث عن الواقع، بينما يتعامل المثقفون عادةً مع التشوُّهات والأفكار المبتذلة والقوالب النمطية والمخططات التعسفيّة والقوانين المجردة. (يستمر التعلُّق الشديد بها مع "سعيد"). ولعلاج مثل هذه الأمراض، يجب على المفكرين:

١) التركيز على الأفراد لا الجماعات،

٢) تصوُّر الحقيقة تصوُّرًا دقيقًا؛ بحيث تتطابق مع الكلمات العلمية،

٣) تفادي الصور والتمثيلات والأنظمة والتخصصات،

٤) الانخراط في تنقية النفس والتأمل والمنهجية،

٥) اعتماد المواقف المعارضة الفردية "بخلاف" التخصصات.

وللتأكيد على ذلك، يعمل هذا المصطلح الإنساني للأفكار المشكوك فيها على تمكين انتقادات "سعيد" الصريحة للاستشراق، غير أن أفكار ما بعد البنيوية التي تحفز الأصل النقدي لمؤسسة الاستشراق تختلف اختلافًا ملحوظًا:

١) دراسة المجموعات،

٢) كشف أنظمة التمثيل في الأرشيفات الثقافية،

٣) الاهتمام بالاتفاقيات والمدونات والممارسات في التخصصات،

٤) الاعتراف بحدود التأمُّل الذاتي وقوة الأبنية الاجتماعية (كونها متداخلة مع نظم العقل)،

٥) طرح المساءلات من وجهة نظر "المنطق التحرري أو غير القمعي وغير العدائي" (٢٤)، تحديدًا، لموضوع الاستشراق، وهو المتحدث المنفي باسم الشعب الفلسطيني.

من الشائع جدًّا بين بعض النقاد العرقيين والنسويين ومنظِّري ما بعد الاستعمار، كما ارتأت الفصول السابقة، مقارنة الحقائق الوجودية بالصور النمطية الثقافية السيئة كوسيلة لطرح المساءلة. هذا الأسلوب مهم وقيِّم عند مناهضة التمثيلات الثقافية. غير أن "الواقع الوجودي"، حسب مصطلحات ما بعد البنيوية، يرقى إلى درجة البناء الخطابي الاجتماعي التاريخي المشكوك فيه خاصةً للذاتية / الجماعية. ولا يمكن التلاعُب بالتمثيل. وفي أفضل حالاته، امتدح "سعيد" هذه النقطة:

القضية الحقيقية هي وجود تمثيل حقيقي لأي شيء، أو كون التمثيل لا شيء وكل شيء؛ لأنه تمثيلي، وارد أولا في اللغة ومن ثَم في الثقافة والمؤسسات والجو السياسي للممثِّل.... وما يجب أن يؤدي هذا بنا إليه منهجيًّا هو النظر إلى التمثيلات (أو التحريفات- الفارق هو مسألة الدرجة، في أفضل الأحوال) على اعتبار أنها تكمن ضمن مجال مشترك جرى تعريفه لها، وليس من خلال بعض الموضوعات المشتركة والمتأصلة فقط، لكن من خلال بعض التاريخ المشترك والتقاليد ومجال الخطاب (٢٧٢-٧٣).

تنشئ المجتمعات الخطابية (إساءة) التمثيلات الثقافية، و"**الواقع**"، **في حد** ذاته، **هو** هذا البناء. كما أن الواقع السابق للخطاب هو بناء ارتدادي **وهمي، وهو** حلم قديم يقسّم الطبيعة/ الثقافة بدقة. تقدم لنا مؤسسات اللغات الجماعية **الحقائق**. وعلى الرغم من رغبات "سعيد" التراجعية، يتسم "العرض" دائمًا بالتمثيل، بالقرب من إساءة التمثيل. واللغة لا تفسد "العرض" بجعله تمثيلا تحريفًا، فاللغة المكتوبة ليست الخطيئة الأولى ولا هي العرض الشفهي للحقيقة المطلقة. وعلى النقيض من "فوكو"، يؤمن "سعيد" بذلك بين الفينة والأخرى.

مؤسسة الدراسات الإنجليزية

يرى النقاد الثقافيون أن التحليل المؤسسي للدراسات الأدبية الأكاديمية لا يزال مدينًا للغة "أومان" الإنجليزية الرائدة في أمريكا وقوة نصوص "سكولز". ومثل دراسة "سعيد" للاستشراق، يقدم بحث "أومان" في دراسات اللغة الإنجليزية تقييمًا غير واضحٍ للاحتراف المهني المتزايد للمعرفة والتطوُّر الوظيفي بين المثقفين. يجد كلا الناقدين أن الجامعة مشتركة مع مؤسسات أخرى؛ مثل الجيش والنظام القضائي والاستخبارات والاقتصاد الصناعي والبيروقراطية الحكومية للحفاظ على الوضع الاستبدادي والعنصري والاستعماري الراهن. وكلاهما متفوقٌ على المساءلة المتعلقة بوظائف الخدمة الثانوية التي تؤديها الوكالات المانحة والصحافة والمجلات النِّظامية والمنظمات المهنية والمختارات التربوية و"المؤسسات الفكرية" والإدارات المختلفة. وكما يرى " ألتوسير"، يصور "سعيد" و"أومان" التعليم العالي المعاصر على أنه الجهاز الأيديولوجي للدولة، بأغلبيته.

يعد "أومان" واضحًا حيال مشروعه. "إن الهدف هو فهم بعض المؤسسات الأكثر مساءلة عن نقل المعرفة بالقراءة والكتابة والثقافة. وكثيرًا ما تكشف أشكالها عن الثقافة أكثر مما تنشره التصريحات العامة حول العلوم الإنسانية والفن

والمجتمع والجمهور العام والتفسير" (٣-٤). علاوةً على ذلك، "لا تنشأ المؤسسات في الفراغ أو في جو مثلها العليا النقي. إنها جزءٌ من النظام الاجتماعي، وهي تعيش من خلال المساعدة في الحفاظ عليه" (٢٢). كما تفي الوظائف التي تخدمها أقسام اللغة الإنجليزية المعاصرة باحتياجات الدولة الصناعية والهياكل التقنية والمنظمات ذات الصلة. على سبيل المثال، تساعد الإدارات في القضاء على "شباب المدينة الأقل تكيُّفًا وسيئي التدريب عبر الأفعال اللفظيّة السيئة واللهجة الخاطئة، بالنسبة للسود. أما اللاتينيون، فيكون ذلك من خلال اللغة الخاطئة والتمرُّد، بكل أشكاله وتوابعه؛ مما يساعد على الحفاظ على عدم المساواة الاجتماعية والاقتصادية" (٢٣٠). علاوةً على ذلك، تدرّس الإدارات للنخبة التوجهات المتعلقة بالحذر والتعاون والانفصال ومهارات التنظيم والتحليل والكتابة العملية؛ حيث يجري إعداد النخبة للعمل بصورة متحضرة. وفيما يتعلّق بأدب القراءة، "يركز الطالب النموذجي على إحدى الشخصيات أو على موقف شاعر أو على كفاح شخص من أجل الفهم، لكن يندر، على الإطلاق، التركيز على القوى الاجتماعية المنكشفة في كل مشهد درامي وكل رواية خيالية. إن السلطة والطبقة الاجتماعية والثقافة والنظام الاجتماعي والفوضى – كل هذه مواد أساسية للأدب، وتُستبعد تمامًا من الاعتبار" (٥٩-٦٠). كما تعزز أنماط القراءة المقيَّدة، التي تأتي بها الجامعات، من نشر المعرفة/السلطة في الوقت الحالي، لمصلحة السيطرة والهيمنة وجني الأرباح: "يولّد المجتمع هذه المعرفة في المقام الأول عند وجود طلب اقتصادي عليها، يُعبر عنه، في نظامنا، من خلال السعي لتحقيق الربح واستقلالية الشركات والأفراد الذين يسيطرون على تصنيع السلع. كما نحصل على المعرفة التي يحتاجونها، فضلاً عن حاجة الحكومة لحماية استقرار النظام نفسه.... لكَن لا توجد مفارقة عند إضافة أن هذه المعرفة نفسها تمنع التحرُر وتقلل من سلطة معظم البشر" (٣٢٣).

يكتب "أومان" بوعي ذاتي، وفق منصبه بوصفه أستاذًا جامعيًّا، أبيض البشرة ومن أسرة متوسطة الحال، ويسعى من داخل نظام الجامعة النخبوي إلـــى إحـــداث تغيير. يقول "أومان"، على مضض، إنه أصبح يرى الحاجة إلى ثورة اجتماعيـــة، "فإما أن نعلّم سياسيًّا بالثورة كغايتنا أو لنسهم في الغموض بالجامعات، الذي غالبًـــا ما تتصرف عنه سلطة الأدب النقدية أو توقفه، حيث تغلّفه فـــي زاويتنـــا الآمنـــة بالمجتمع" (٣٣٥). وبدون ثورة، هناك أشياءً يجب القيام بها. فعلى سبيل المثـــال، يحثنا "أومان" على "عدم تدمير الأسوار المهنية، وإنما تجاوزها -بشكل انتقـــائي- للوصول إلى الفقراء والأقليات والعاملين، وبناءً عليه، نبني التحالفات التي قد تنقـــذ الحياة الفكرية وتضفي عليها طابع الإنسانية في الأوقات العـــصيبة، التـــي قـــرب قدومها" (٢٢٥). كما يمكننا السعي "لتثقيف الطلاّب كناقدين لثقافتنا اللفظية ولمنحهم فهمًا للخيالات... إننا نخبر بعضنا ويوجّه أحدنا الآخر بخصوص اتجـــاه سياســـاتنا وعملنا وجميع تصرفاتنا؛ لتغذية الفهم الـــذاتي وتحقيـــق الـــذات، كمـــا يُفتـــرض ما للأدب القيام به" (٢٢٤). لكن مثل "فوكو" و"سعيد"، يعتري "أومانَ" التشاؤمُ بشأن آفاق الإصلاح، وهي الحالة المزاجية السائدة بـــين المحللـــين المؤســـسيين الـــذين يعانون في لحظات سيئة من خطر جنون العظمة ويرون المـــؤامرات المؤســـسية دائمة الحَبك.

في الفصل الافتتاحي من "القوة النصية" "Textual Power"، يرسم "ســـكولز" نموذجًا مؤسسيًّا مميّزًا لقسم اللغة الإنجليزية، وهو النموذج المستوحى، إلـــى حـــدٍّ كبيرٍ، من عمل "فوكو". لم يرد ذكر "أومان"، وغُضّ الطرف عن عمل "سعيد" حول الاستشراق. وقد كتب سكولز، وفق النظرية البنيوية:

أقترح أن نعتبر "الإنجليزية" مفهومًا عامًّا أو مؤسسةً أو هيئةً مبتكرةً تحدّ من مظاهر معينة "للغة الإنجليزية" كنظام أو مجال دراسي أو تساعدها، بما فـــي ذلـــك

تجسيدها السياسي في أي قسم للغة الإنجليزية؛ حيث يمكن اعتبارها مثالا سياسيًّا واقتصاديًّا للقسم البدائي العام(٣). وتعيش مؤسسة اللغة الإنجليزية البادئة في كلٍّ منّا كلاوعي مهني (٤).

إن أكثر ما يميّز المؤسسة الأكاديمية لدراسات اللغة الإنجليزية مجموعتان من التناقضات المتسلسلة- "الأدب/ غير الأدب" و"الاستهلاك/ الإنتاج". وكما يذكّرنا "سكولز"، يُميَّز تفسير النصوص الأدبية منهجيًا على كتابة التراكيب (الاستهلاك/ الأدب في مقابل الإنتاج/غير الأدب). ويتجلى نظام التثمين هذا في نطاقات الأجور وأعباء العمل وتصميم المناهج وبعض الممارسات التمييزية. تتجمع النساء في صفوف الكليات منخفضة الأجر التي تدرس عديدًا من أقسام التركيب، في حين يسيطر الرجال ذوو الأجور الأفضل على مَن يدرّسون فئات أقل للتفسيرات الأدبية. إن المتخصصين في الأعمال الرائجة (الأدب الزائف) والأفلام (غير الأدبية)، كالعاملين في الكتابة المهنية والفنية، يشغلون مناصب غير مرموقة على وجه العموم. إن مؤسسة "اللغة الإنجليزية" تقيّم دراسة أشياء وأنشطة بعينها، بل وتجيزها، في الوقت الذي تتغاضى فيه عن بعض الأشياء الأخرى أو تقلل من قيمتها. وتكشف أيديولوجية المؤسسة عن نفسها في مسائل عادية؛ مثل التوزيع التفاضلي للحيز المكتبي ودعم السفر وتمويلات الأبحاث والألقاب والجوائز والأوسمة.

ويشير "سكولز" إلى نموذج قسم اللغة الإنجليزية، بعد تعلّمه من "فراي" و"دريدا" و"جيمسون"، وكذلك "فوكو"، بصفته المتناوبة، نوعًا ما، النوع الأدبي والشكل المبدئي والنظام والهيئة والمؤسسة والقواعد التأديبية-الموجود في اللاشعور المهني. وعلى الرغم من تقريره عدم تتبع أصول المؤسسة (انظر "جراف" لمزيد من المعلومات بخصوص هذه المؤسسة)، إلا أنه يربط بين

تكوينها الأوسع وعملها مع الدين والاقتصاد وعلم الاجتماع والسياسة والتاريخ ونظرية المعرفة والأخلاق وبالطبع التعليم.

يأتي انشغال "سكولز" بالإصلاحات المستقبلية لقسم اللغة الإنجليزية، وليس تاريخه الماضي. إنه يستثني الثورة: "أجد نفسي باحثًا عن حل وسط بين الإصلاح والثورة. وغالبًا ما ينتج عن الحديث الأكثر جذريةً عمل أقل أو تتولد عنه ردة فعل ساحقة، ومن ثم تصبح نتيجته عكسية"(١٠). والاستراتيجية ما هي إلا إعادة بناء الهيئة؛ حيث تشمل الخطط المحافظة على المدنية أثناء تنقيح الأفكار والقيم التقليدية. فالهدف الأساسي هو تحويل الطلاب القادرين ليس فقط على القراءات والتفسيرات المختصة؛ بل أيضًا على المساءلة الثقافية الفعّالة في كثير من أنماط الخطاب؛ بدءًا من روايات الأدب المعتمد إلى الأفلام الكلاسيكية، ومن إعلانات المجلات إلى البرامج التلفزيونية: "يجب رفض حصريّة الأدب كفئة، بل تجب مراعاة جميع أنواع النصوص، سواء كانت بصرية أو لفظية أو جدالية أو جاذبة، فضلا عن الانتباه لمناسبة المزيد من النصوص. ويجب الدفع بالدراسات النصيّة إلى ما وراء الحدود المنفصلة للصفحة والكتاب في الممارسات المؤسسيّة والهياكل الاجتماعية" (١٦-١٧). ويربط "سكولز" هذا المشروع بالنقد العلماني الدنيوي لليساريين المعاصرين. في رأيه، "ينطوي التفسير على ربط التناقضات الفردية للنص بالاعتراضات المعممة التي تبني أنظمتنا الثقافية للقيم. بعبارة أخرى، نحن نتحدث عن الأيديولوجية" (٣٣). ويتطلب النقد النصي، ملائم التصوير، انتقادات لامبالية ومشكوك فيها للمؤسسات والأيديولوجيات. ويعتمد مشروع التحوّل المقصود على ارتباط النص بالنص الاجتماعي وعلى فهم القراءة النقدية كإنتاج فكري، وكلاهما يوزع معارضات الأدب/غير الأدب والاستهلاك/الإنتاج.

وشأن سائر النقاد الثقافيين المعاصرين ومنظري المؤسسات الأكاديمية، لا يسعى "سكولز" إلى توسيع نطاق "الهدف" الأساسي للتحليل من الأدب إلى النصيّة، بل لتحويل "الهدف" من أداة جمالية إلى خطاب ثقافي. وهو يهدف إلى استكمال الطرق المعيارية التفسيرية والشارحة للتحليل مع التحليل المؤسسي والأيديولوجي. يبدو أن الهدف الواضح من هذا المشروع هو مناهضة المنح الدراسية التاريخية المحايدة والنقد الشكلي المسيطر على الجامعة إبان ما بعد الحرب. ويُستمد معظم الإلهام والكثير من الأدوات الناقدة لإحداث هذا التغيير من نظريات البنيوية وما بعد البنيوية. ومع ذلك، يعتمد "سكولز" على نطاق محدود وملحوظ من هذا التفكير، بل يجد الكثير فيه لنقده.

في مجال نظرية اللغة، ولتناول موضوع واحد رئيس، لم يُذكر "باختين"، في حين تضاءل "بارت"، وهُوجم كلٌ من "دي مان" و"جيمسون". وهناك قيود خطيرة على مشروع "سكولز". بادئ ذي بدء، يقدم تنظير "سكولز" عن اللغة حسًّا باهتًا عن الخطاب كموقع مختلف لتعدُّد الأصوات الاجتماعية للتمايز الثقافي والنضال. بالإضافة إلى ذلك، يقتصر التناص فعليًّا على الرموز الثقافية المعروفة والتقاليد التفسيرية-عدم التجانس والتناقض ولامحدودية النصوص، التي لا تبدو كإمكانيات جديّة. إن الخطابة المزعجة للنصوص مرفوضة في إساءة قراءة "دي مان" التي يُقال خطأً إنها "النظر إلى النصوص باعتبارها انعكاسًا ذاتيًّا جذريًّا وغير مرجعي" (٧٦) ولمنح "الوضع الخاص للأدب فقط للنصوص البريئة من التلوث بالإشارة إلى العالم" (٧٧). يكون موقف "سكولز" التقليدي تمامًا هو أن العالم قابل للمعرفة وأن الاختبارات مفهومة وأننا نتواصل بانتظام مع الأهداف التجريبية ومع الحقائق. وبالنسبة له، فإن هناك "عالمًا غير نصيّ" (٦٢). تبعًا لذلك، تُدان فكرة "جيمسون" بأن "التاريخ" لا يمكنه الوصول إلينا إلا في شكل نصي؛ لأنه "عازفٌ عن الخروج

من شبكته النصيّة الخاصة للتواصل مع العالم" (٨٤). ومن خلال تقييد تعدد الأصوات الاجتماعية والتناصّ والخطابة والنصيّة، يروّض "سكولز" مشروع ما بعد البنيوية واستغلال اللغة وتبسيط الخطاب ومشكلاته مع نظم العقل ورفض ظاهرة إساءة القراءة، مع إعادة صياغة النقد، في نهاية المطاف، باعتباره إنسانية أخلاقية وُلدت من جديد.

أحيانًا، يستدعي "سكولز" مشكلة "الإنسان" العام. دعونا نفحص حالتين. عند مواجهة مسألة ما إذا كان يجب تدريس "هيمنجواي" أم لا، يقرر "سكولز" بالإيجاب، شريطة أن يكون عمله "متوازنًا بشكل صحيح من خلال الكتّاب الآخرين؛ مثل مَن ستكون نصوصهم أكثر جاذبيةً للطالبات" (٥٨) وشريطة أن يلحظ المعلمون "ضعف" هيمنجواي" الذي يجعله مفيدًا للغاية في المناهج الدراسية، أو بالأحرى، إنه مزيجٌ من القوة والضعف؛ حيث تقترن مهاراته البلاغية المهمة وتحكّمه الشكلي بمجموعة من القيم المتنازع عليها: إنها إنسانيته، إذا صح التعبير، التي تجعله مثيرًا للاهتمام"(٥٩). فما الذي يشكّل "الإنسانية"؟ الواضح أنها البراعة الجمالية، ممزوجة بالأيديولوجية المشكوك فيها، الضعف العام. يخبرنا "سكولز" في مثال آخر، أكثر وضوحًا، أنه: "يصبح البشر بشرًا من خلال اكتساب اللغة، وهذا هو ما ينفّر البشر من كل الأشياء التي تحددها اللغة. إن الاسم هو بديل الشيء؛ إذ يزيح الشيء عند تسميته، بحيث تقف اللغة، في نهاية المطاف، بين إنسانٍ وآخر. لقد كُتب الكثيرُ من شِعرنا للتراجع عن هذا الشرط؛ لإماطة اللثام عن اللغة، وهو الذي يحجب كل شيء" (١١٢). المثير للدهشة هو تصوير الإنسانية على أنها حالة من الاغتراب عن الأشياء، وأخرى من خلال اللغة، كحالة يسعى الشعر إلى تصحيحها برفع الغطاء اللغوي الذي يكتنف الأشياء وغيرها. والهدف من ذلك هو إحياء الجمال التنويري الحزين والحنيني المتأصّل في المذهب الإنساني المسيحي. وقبل اللغة،

كانت هذه الحالة المثالية للتجمُّع السابق للخطيئة الأولى مع الطبيعة والأخوّة الإنسانية. لقد دمرت اللغة كل ذلك. تقدم لنا هذه القصة الخيالية الخطيئة الأولى بدون عبء العقيدة المسيحية الأرثوذكسية. ذات مرة، كان الإنسان مجيدًا وقويًّا، لكنه أصبح الآن ضعيفًا، وهذه هي "الإنسانية" التي تدور حولها الجماليات والشعرية. ويحاول كثير من الشعر، للمفارقة، أن يرينا شرور الاغتراب اللغوي من خلال اللغة. إن الضعف هو ما ندرّسه. وتظهر مثل هذه المسارات من التفكير المحافظ في بعض الأحيان في التنظير "ما بعد البنيوي"، كما لاحظنا في الفصل الأول عند مناقشة "ميلر".

عند مناقشة "كريستيفا" رواية "لاكان"، أشار ظهور اللغة، كما سيرد إلى ظهور اللاوعي وتمييز الجسد والدخول ضمن مجالات رمزية، وكلها تفتح الموضوع أمام نطاقات اجتماعية سياسية متعددة الأصوات الاجتماعية، بالتوافق مع المؤسسات، بما في ذلك مؤسسات النظام الأبوي وملكية الممتلكات والقانون والأسرة والدين وما إلى ذلك. ولكي تُسمى، فذلك معناه إدراجها رسميًّا في نظم العقل التي تتسم بالتداخل، وهي في الغالب المؤسسات والأيديولوجيات التي يَسْهُل اختراقها. تلك هي الخرافة الأكثر ملاءمة لأفضل رؤى "سكولز". إن القصة القديمة لسقوط الإنسان في اللغة كعزلة عن المجتمع والوجود الحقيقي، تشوبها عيوب بالغة. إنها تقدم لنا، مرةً أخرى، الفرد الملعون والمعزول للإنسانية الدينية.

يعتبر كتاب القوة النصية "Textual Power" دليلا تعليميًّا، يهدف إلى إقناع أساتذة الجامعات بتدريس اللغة الإنجليزية خلال المرحلة الجامعية من أجل ممارسة النقد الثقافي. وهو يوضح كيفية الانتقال من التفسير والشرح إلى المساءلة الثقافية، كما يصف هذا صراحةً على أنه انتقال إلى التحليل الأيديولوجي، مبررًا ذلك باسم الأخلاق الملائمة وتعليم المواطنة. "القوة النصية" "Textual Power" كتاب مفيد

ومؤثر في الآن نفسه، وأوصي الزملاء بقراءته دومًا؛ إذ أتعامل معه بالجدية الكافية لانتقاده بوصفه أهم تمهيد للنقد الثقافي. وهو يقدم نموذجًا ملهمًا حول "هيئة اللغة الإنجليزية"؛ مما يساهم في نقد مؤسسة دراسات اللغة الإنجليزية. إن ما هو مفقود في هذا النموذج هو مساءلة مهنية النوع التي بدأها "أومان". الأهم من ذلك، هو أن وضع مفاهيم المؤسسات يبدو محدودًا ومفتقرًا للكثير؛ إذ يبدو الفهم متناقضًا في ترسيم "فوكو" لجزر الاعتقال؛ حيث تتداخل أعداد كبيرة من المؤسسات وتتعاون في علاقة المعرفة والسلطة بعيدة المدى. ببساطة، لا تظهر القوى الإنتاجية والقمعية للشبكات المؤسساتية، التي تبدو على نحوٍ مختلفٍ لدى "فوكو" و"أومان" و"سعيد"، كذلك لدى "سكولز". إن المؤسسة الإنجليزية معزولة وغير مؤرخة وغير مسيّسة. ولا يوجد ما يحسم القول حيال الجامعة والحكومة والاقتصاد والجيش والمؤسسات والناشرين وما إلى ذلك. ومثل غيره من المحللين المؤسسيين، لا يبدي "سكولز" أي اهتمام بالحالات الاستثنائية أو الهامشية: من بين ما يقرب من ثلاثة آلاف قسم للغة الإنجليزية في الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال، تستحق بعض الانحرافات إيلاءها الاهتمام؛ لما تكشف عنه من صدوع و"نقاط ضعف" في المؤسسة. إن ما لا يحمل أهميةً لا يلقي له أحد بالا. وفي غياب نظم العقل أو ما شابهها، تعجز توصية "سكولز" للتحليل المؤسسي – بوصفها جانبًا أساسيًا من النقد الثقافي– عجزًا مخيبًا للآمال، عن إظهار المسار، وهي في الواقع، تقدم مثالا مضللا. وتساعد الشبكة الواسعة وسلسلة المؤسسات مؤسسةَ اللغة الإنجليزية وتعيق عملها في آن. ويجب ألا تتوقف المساءلة عند الحدود "الداخلية" الهشّة والمتغيرة للنظام؛ إذ لو فعلت ذلك، كما تفعل هنا، فإنها تكرر "النقد الأساسي" على مستوى المؤسسات.

عند التطرُّق إلى النظريات الواعدة (ما بعد البنيوية وغيرها) للتحليل المؤسسي، واجهتُ الكثير من المواد غير المشجّعة، التي تنم عن كثير من المشكلات التي تنشأ حتى مع أكثر الأعمال تفكيرًا في المؤسسات. وللتمثيل على ذلك، فإنني سأوضح، اختصارًا، الصعوبات التي يطرحها عمل "جرانت ويبستر"، مستندًا إلى الاستنتاجات المستنبطة من هذا المثال.

مع دعم أسلوب جديد للتحليل المؤسسي لكتابة تاريخ المدارس النقدية الحديثة، يبني "ويبستر" نموذجًا من خمس مراحل للتطوُّر التاريخي في تشكيل المدارس (المرحلة الأيديولوجية والثورة النقدية والنقد العادي وأزمة النقد وبطلانه). لكل مرحلة بدائلها المهمة، التي لن أعرض لها تفصيلا. ويُعيّن للنموذج النظامي نموذجًا آخر من أربع مراحل لمثال مهنة احترافية (التلمذة المهنية، العامل الماهر، المؤلف، المعاش التقاعُدي). باستخدام هذه النماذج، يجد "ويبستر" كثيرًا من الأشياء المثيرة للاهتمام كي يقولها عن أدوار الدوريات وديناميكيات تشكيل الأدب المعتمد وطقوس المهنية الوظيفية ونسبية النماذج النقدية. ومع ذلك، تتناقص الروابط بين المدارس النقدية والمجتمع إلى حدٍّ كبير. وبالنظر إلى نماذجه، يُخصص كثيرًا من عمله التداولي لدراسات السُّمعة والسيرة الذاتية المهنية، مع تتبُّع ارتفاع وسقوط الأعضاء البارزين في المجتمعات النقدية المختارة. في نقطة واحدة، يتأمل "ويبستر" عواقب قبول النقاد للبطلان الحتمي لعملهم:

ستكون العاقبة الأولى، بالتأكيد، هي خفض درجة الحرارة الأيديولوجية؛ بحيث لن يعد بإمكان النقاد تصوُّر ملاحظاتهم ضمن سياقٍ غيبي أو لاهوتي ضمنيًا، يرى النقد الأدبي سبيلا إلى الحقيقة أو الخلاص. ثم يمكن للنقاد بعد ذلك صقل فضيلة التواضع. ثانيًا، ستتغيّر العلاقة النسبية بين النقد والأدب؛ وسيصبح

النقد، تارة أخرى، فنًا تابعًا، وسيُبرر بالمساهمة في إظهار الأعمال أو الثقافة الأدبية... كما سيصير المعيار النهائي تطبيقًا عمليًا لإعادة تفسير التراث الأدبي، بدلا من الاهتمام والتعقيد النظري (٥٩).

وهنا، يحتفظ التحليل المؤسسي بالقيم الأساسية للدراسة الأكاديمية التقليدية. المهم الآن هو الكِياسة والتواضع والواجب والعمليّة والتقاليد. ومع تفادي التعقيد النظري، سأستخلص درسًا من هذا المثال: يخاطر التحليل المؤسسي، في غياب المساءلة الثقافية، بجلب نظام القيم السائدة للنقد المعتاد، دون حدوث اضطرابات جسيمة. لقد عُدنا إلى شرح الروائع المتواضعة. ويجب إرفاق الملحق الإيجابي بالدرس: التحليل المؤسسي المستنبط بالمساءلة الثقافية ما بعد البنيوية، دون النظر إلى توجهاته المحددة ومشاكله الخاصة؛ مما يمثل تقدمًا محتملا بفضل عمله على التشكيك في التسلسل الهرمي المؤسسي والمصالح والاستثناءات والإجراءات والقواعد.

إنني أود إغلاق هذا النمط من التفكير بكثير من المكملات الأخرى. اسم آخر للفرق هو "التأسيس"؛ إذ "لا شيء خارج النص"؛ بمعنى أنه لا توجد مؤسسات خارج الإطار. ونحن الآن على أعتاب "تضمين المؤسسات".

الفصل الثامن

استكشاف دراسات برمنجهام الثقافية

تعد الأعمال الكثيرة والمتنوعة التي صدرت عن أعضاء مركز جامعة برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة وزملائهم أرشيفًا مهمًا يحوي مجموعة رائدة من الأعمال التي يمكن أن يفيد منها المثقفون الذين يسعون إلى تعزيز ممارسة النقد الثقافي وتطوير مجال الدراسات الثقافية الجديد. ويتفق عدد من مديري المركز - وتحديدًا هول الذي أدار المركز في فترة السبعينيات وجونسون الذي خلفه في فترة الثمانينيات - في مقالات موجزة منفصلة على أن الأبحاث التي أجريت في المركز بداية من فترة الستينيات إلى الثمانينيات، أو بالأحرى إبان سنواته الذهبية، غلب عليها نمطان من أنماط البحث الثقافي. أحدهما النمط "الثقافوي" الذي تمتد جذوره إلى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ الاجتماعي الذي تميزت به أعمال هوجارت وطومسون وويليامز. ويعتبر هذا النمط الثقافة طريقة شاملة للحياة والنضال يمكن الوصول إليها من خلال تلك التوصيفات الملموسة (التجريبية) المفصلة التي تبرز تناظرات الأشكال الثقافية الشائعة والتجربة المادية. والآخر النمط "البنيوي" الذي ظهر في فرنسا ويستمد أصوله من علم اللغة، والنقد الأدبي، والنظرية السيميائية، الذي تميزت به كتابات ألتوسير، وبارت، وفوكو بصورة خاصة. ويصور هذا النمط الأشكال الثقافية على أنها "خطابات" افتتاحية (شبه) مستقلة، تقبل التحليل البلاغي والسيميائي للبنى المعرفية والآثار الأيديولوجية. وما يميز، في الحقيقة، أبحاث مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في السنوات الأخيرة هو محاولتها استخدام كلا هذين النمطين معًا من خلال الربط بينهما باستخدام

نظرية جرامشي. وللوقوف على بعض المساهمات والعيوب الرئيسة لهذا النموذج المتعدد الأوجه، أريد أن أركز في المقام الأول على كتاب هيبديدج: "الاختباء في الضوء: عن الصور والأشياء" الذي يحوي مجموعة رائعة من المقالات ذات الصلة، نُشرت في فترة الثمانينيات، تدرُس الخطابات الثقافية النمطية وتستكشف القضايا النظرية الملحة. ويعد هيبديدج أحد الشخصيات التي انتمت إلى هذه المدرسة عندما كانت في أوج ازدهارها. وتعد أبحاثه، المثيرة للتفكير تارة وللجدل تارة أخرى، مستوحاة من أعمال مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، بل وتجسد الكثير من سمات هذه الأعمال؛ وذلك دونما مساس بتفردها أو أصالتها. وسوف نتطرق في هذا الفصل إلى مناقشة عدة موضوعات يركز عليها الباحثون في جامعة برمنجهام بصورة منتظمة، وهي مفاهيم الدوائر الثقافية، وما بعد البنيوية، والثقافة الشعبية، و"التحالفات العاطفية"، والثقافة الفرعية، والمساءلة الماركسية. وسوف يتضح من دراسة الحالة التي سوف نتناولها وجود بعض المشكلات الخطيرة في التطور التاريخي للنقد الثقافي المعاصر رغم تعاطفي مع دراسات برمنجهام الثقافية.

بروتوكول التورط

يعد ما أسميه "بروتوكول التورط" - وهو عنصر رئيس في شتى صور النقد الثقافي- طريقة منهجية تفسر الأشياء والظواهر ضمن صلتها دائمًا بامتداداتها ومقارباتها المعقدة زمانيًا ومكانيًا. وبحسب هذا البروتوكول المهم، لا يمكن تصور أي نتاج إنساني أو حدث دون ارتباطه بالنظم العقلية. فالاستقلالية التامة تعد ضربًا جماليًا من ضروب الخيال. ويمتنع بعض النقاد الثقافيين، رغم إصرارهم على الترابطات، عن التسوية بين الأشياء والظواهر أو دراسة الفنون العامية أو اليومية؛

إذ يرون أنه ما من شيء يستحق الاهتمام إلا الأفـضل مـن الأفكـار والأقـوال. وتعد التسوية، في نظر هؤلاء النقاد، كارثة. وفي واقع الأمر، لا تعمـد دراسـات برمنجهام الثقافية إلى الربط فحسب بل إلى التسوية أيضًا، وهنا تكمن سمة مميـزة من سمات مؤسستها.

وتشمل موضوعات هذه الدراسات، التي تشبه دراسات برمنجهـام الثقافيـة تمامًا، أشكالا ثقافية شعبية وسوقية وجماهيرية كالإعلانات، والفضاءات المعماريـة العادية، والرسوم المتحركة، والمحادثـات، وتـصميمات المنتجـات، والأزيـاء، والثقافات الفرعية الشبابية، والأنواع الأدبية الشعبية (الرومانسية، الإثارة، الخيـال العلمي)، والمجلات، والأفـلام، وموسـيقى الـروك، وفنـون الأداء، والـصور، والبطاقات البريدية، والراديـو، والتلفزيـون، والمقـاطع المرئيـة. وتعـد هـذه الموضوعات "المتواضعة" شاهدًا على تراث الدراسات الاجتماعية الماركسية الذي يشكل جوهر البحث في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة. ومن حيث المبدأ، تحل فنون الشارع والسوق محل فنون المتاحف والمكتبات التقليدية. ومن بين أنماطهـا البحثية السائدة الوصف الإثنوغرافي، والتفسيرات "النصية"، والمقابلات الميدانيـة، والدراسات الاستقصائية الجماعية، والتحليلات الأيديولوجية والمؤسـسية. وعنـد إجراء البحث، تكون بعض المفاهيم الأساسية كالـسلعنة والاسـتيعاب والاحتكـار والمقاومة بمثابة أدوات تأملية رئيسة. وفي مواجهة سـعي المهتمـين بالجماليـة المحضة إلى عزل الأشياء الفنية وإضفاء الطابع الأثري عليها نجد الدافع المقابـل إلى تسوية الأشياء الثقافية وربطها بشبكات مادية معقدة. وتُفعِّـل فكـرة الـدوائر الثقافية، التي استخدمها الباحثون في برمنجهام بوعي ذاتي، بروتوكول الترابط من خلال تعزيز دراسة العمليات المتداخلة بل والقائمـة بـذاتها للإنتـاج والتوزيـع والاستهلاك. فلا شيء خارج الدوائر الثقافية. ويوضح هيبديج، في كتابـه الأخيـر

المعروف "الثقافة الفرعية: ماهية الأسلوب"، كيفية تحدى الأساليب المدهشة للثقافات الفرعية للشباب من الطبقة العاملة الإنجليزية خلال فترة ما بعد الحرب، وخصوصًا ثقافة التيدي بويز والرود والروك وحليقي الرؤوس والأشرار، بصورة غير مباشرة للتوافق الاجتماعي والتطبيع والأيديولوجيا والهيمنة؛ وذلك من خلال إزاحتها وتحويلها إلى أشكال رمزية للمعارضة والمقاومة. وقد تأثر هذا الكتاب بالدراسة التي صدرت عن المركز في وقت سابق تحت عنوان "المقاومة الجمعية بالطقوس: الثقافات الفرعية الشبابية في بريطانيا في فترة ما بعد الحرب" وبدراسة بول ويليس التي جاءت باسم "تعلم العمل: كيف يرث أطفال الطبقة العاملة عمل الأب". ويتكون الأسلوب، بتعبير هيبديدج الدال، من توليفات خاصة هدامة من الأزياء، واللغات المرتبطة بالمهن المختلفة، والموسيقى، والرقص التي غالبًا ما "يتطبع" بها الشباب البيض مستمدين إياها من المجموعات السوداء الهامشية أمثال الراستافارية، وغالبًا ما تخضع هذه التوليفات للاستيعاب والتعميم بسبب تحويلها إلى منتجات للأسواق الجماهيرية. ويرى هيبديدج، باعتباره ناقدًا يقتفي أثر مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، أن الأسلوب هو مجموعة مادية وجمالية مركبة ترتبط بقوى تاريخية واقتصادية اجتماعية محددة، وتمتلك قيمًا سيميائية وضوابط أيديولوجية واضحة، وكلها عُرضة للانتشار والروتين والتسليع من خلال وكالات المجتمع المستقرة ومؤسساته. وفي هذا البحث شأنه شأن أبحاث المركز، يجتمع الإبداع والتاريخ الجمالي والاجتماعي، والطبقة الطليعية والطبقة الدنيا، والكلمات الإبداعية والشكاوى العادية، والملهى وخط التجميع معًا بصورة لا انفصام لها ولا مناص منها.

ولا يشترط بروتوكول التورط الموضوعات المختارة للدراسة فحسب بل يتعدى ذلك إلى البارامترات الخاصة بالبحث الثقافي. ويستنتج هيبديدج، في معرض

تعليقه على مقال بارت الوارد في كتابه "أسطوريات" عن إحدى سيارات ستروين الجديدة، أن "(الدلالة الثقافية) للسيارة "سيتروين دي إس ١٩" تتمثل في مجموع الاختيارات والملحقات التي تمت في كل مرحلة من مراحل صناعة السيارة بداية من تصميمها مرورًا بإنتاجها وتوزيعها إلى مرحلة بيعها واستخدامها"(٨٢). ومن أجل الوقوف على هذه الدلالة، يجب على المحلل، وفق هيبديدج، أن يدرس بعض العناصر المحددة كالتصميم الهندسي، وعلاقات فريق التصميم بالإدارة، والبحوث التسويقية والتحفيزية، والتغيرات التي طرأت على التصميم، وحدود الموارد التكنولوجية، وتعديلات المصنع، والعمليات العمالية، والمعارض، والمؤتمرات الصحفية، والنشرات والإصدارات، والحملات الإعلانية، والمراجعات الصحفية، وترتيبات البيع بالتجزئة، والتوزيع المحلي والأجنبي، ومرافق الخدمة، والأسعار، وأرقام المبيعات، والمجموعات المستهدفة إضافة إلى المنافسين. ويعد كل جزء في هذه الدائرة بالتحديد مستقلا رغم ترابطه مع غيره. وقد تسود مرحلة من المراحل دون غيرها، ويمكن أن تظهر بعض التناقضات إلا أن ما يوضحه هذا المثال هو أن التحليل لا يقتصر على المنتج أو استهلاكه أو توزيعه فقط. ومن الناحية النقدية الأدبية، لا تلعب شكلانية الفن أو استقباليته أو سوسيولوجيته دورًا واحدًا في البحث؛ إذ لكلٍّ منها فائدة في مشروع برمنجهام للدراسات الثقافية. ومن وجهة نظر هيبديدج، يقف المحلل وسط الموضوعات والصور، والأشياء والعلامات، (لا أعلاها) وتتمثل مهمته في دراسة / استثمار البيانات والتفاصيل المتعلقة بالبنى والتشكيلات المولية. وتحدد ممارسة دراسة النتاجات الإنسانية والظواهر المستهدفة المتصلة بأنساق محددة من الدوائر الثقافية ذات الصلة بنطاق البحث بطريقة توضح أهم الأبعاد الرمزية الثقافية لعناصر معينة. فلا شيء خارج حدود الثقافة.

ما بعد البنيوية والثقافة الشعبية

لا غرو أن يُفرد هيبديدج في كتابه "الاختباء في الضوء" فصلا عن الفن الجماهيري البريطاني خلال فترة ما بعد الحرب وآخر عن مجلة "ذا فيس" (وهي إحدى مجلات الموضة التي ذاع صيتها بصورة كبيرة خلال فترة ما بعد الحداثة في الثمانينيات)؛ إذ يقدم كلاهما مثالا على الأنواع المتداخلة الشهيرة. ويتجه هيبديدج أثناء عزله سمات مهمة إلى ربطهما بدوائر ثقافية أكبر. وفي سياق العزل والربط، نجد تنوعًا في تجاوبه مع عمليات التورط؛ فالفن الجماهيري يحظى بالثناء بينما تنال مجلة "ذا فيس" ما تنال من الانتقاد؛ ذلك أن بعض القيم تصبح واضحة بصورة خاصة في تلك الحالة الأخيرة؛ ما يدفع هيبديدج لاستنكار وحدة الأنا التي غالبًا ما تعززها ثقافة المستهلك وفنونه. وينتقد هيبديدج ما بعد البنيوية مثلما انتقد ما بعد الحداثة لما يتضمنانه من شرور بحسب زعمه. وما ينبع من هذه البحوث البارزة يعد بمثابة تقييم نقدي للفنون الشعبية المؤثرة التي نُظمت بالتناغم مع أحد الاتجاهات الفكرية الأخلاقية السياسية التي شاعت بين مفكري مركز برمنجهام للدراسات الثقافية. وتجعل حدة ردود فعل هيبديدج - السلبية والإيجابية - منه ناقدًا غريبًا ومثاليًا في آن واحد. في البداية، دعوني أتناول الفن الجماهيري ثم أنتقل بعد ذلك إلى مجلة "ذا فيس" ومنها إلى ما بعد البنيوية. في واقع الأمر، أهتم بتتبع ذلك النموذج متذبذب الآراء من نماذج التقويمات النقدية المتعلقة بالثقافة الشعبية - وهو نموذج يُظهر موقفًا معينًا شائعًا بين النقاد الإنسانيين المعاصرين اليساريين، بما في ذلك من ينتمون إلى مركز برمنجهام.

يفيد الفن الجماهيري، باعتباره رد فعل ضد الحداثة، من الاتصال البصري التمثيلي ويحتفي بالسطحي والمتاح بدلا من احتفائه بالعميق والصعب ويظهر مدى الافتتان بالصور التي ينتجها العامة والمنتجات اليومية الشائعة. ويقلب الفن

الجماهيري التسلسل الهرمي التقليدي للفنون بوضعه الفنون الزخرفية والرسومات على قدم المساواة مع ما يسمى بالفنون الجميلة عن طريق استبدال الهزلية الوقحة بالجدية الرفيعة، وطمس الخطوط الفاصلة بين الفئات الرفيعة والمتدنية، والجمالية وغير الجمالية، والإبداعية والتجارية. وبعبارة هيبديدج، تكوّن الفن الجماهيري عند نقطة الالتقاء بين تحليل "الثقافة الشعبية" وإنتاج "الفن"، وعند نقطة التحول بين هذين التعريفين المتعارضين للثقافة: الثقافة باعتبارها معيارًا للتميز، والثقافة باعتبارها فئة وصفية (١٢٥).

وقد انتقد اليسار المحافظ، منذ الوهلة الأولى، الفن الجماهيري، وهي حقيقة يجدها هيبديدج - ذلك الماركسي شأن سائر مثقفي برمنجهام- مقلقة. ومن بين المشكلات المفترضة المتعلقة بهذا الفن استسلامه إلى أوهام المجتمع البورجوازي الثري، والإعلان والتسويق البارع، ونظام المعارض ونجومية الفنان، والأزياء العبثية والمتعة الفجة، غير أن هذا الرفض المتزمت للفن الجماهيري في تقييم هيبديدج الثاقب "يعيد بدون تغيير إنتاج الفروق الأيديولوجية بين "الجدّي"، و"الفني"، و"السياسي" من ناحية، و"الوقتي"، و"التجاري"، و"الهزلي" من ناحية أخرى؛ وهي مجموعة من الفروق أظهر الفن الجماهيري نفسه أنها، على أقل تقدير، موضع شك؛ فروق تسعى ممارسة الفن الجماهيري إلى القضاء عليها" (١٢٦).

ويرى هيبديدج أن جزءًا كبيرًا من قوة الفن الجماهيري الإيجابية المدمرة للتقاليد تكمن في هتكه وتدميره لأسس "الذوق الفني" التي يرى، وهو محقٌ في ذلك، شأنه شأن بورديو أنها تشكل تكوينًا اجتماعيًا واقتصاديًا وسياسيًا بقدر ما تشكل تكوينًا جماليًا. وينتهي الأمر ببعض النقاد اليساريين، من خلال الحفاظ على الرابط بين الفن الجاد والمبتذل، بالقيام بأعمال لمؤسسات مختلفة. في واقع الأمر، يؤدي

استنكار الثقافة الشعبية – استهلاك النتاجات الإنسانية والأفلام والسجلات والأزياء والبرامج التلفزيونية المنتشرة بصورة كبيرة – إلى تضييع قوة هذه الثقافة بالغة الأهمية وتدعيم رؤية النخبة للثقافة من جديد على حساب اهتمامات الناس العاديين.

ولا يعد هيبديدج من المناصرين المتحمسين لجميع الفنون الجماهيرية المنتجة في حقبة الاستهلاك خلال فترة ما بعد الحرب؛ إذ نجده في بعض الأحيان ينزع إلى الانتقاد الشديد كما يتضح من موقفه تجاه مجلة "ذا فيس".

تنطلق مجلة "ذا فيس" كل شهر لتطمس الخط الفاصل بين السياسة والمحاكاة الساخرة والمعارضة الأدبية؛ بين الشارع والمسرح والشاشة؛ بين النقي والمحذور؛ بين السائد و"المهمش" من أجل تسطيح العالم.

ولأن التسطيح يعد مدمرًا ومعديًا... في أرض البهلوان المطور، كما في أرض الأحلام، يمكن أن يحدث أي شيء يمكن تصوره؛ أي شيء على الإطلاق. فالبدائل غير محدودة، فهناك الثقافة الرفيعة / المتدنية / الفلكلورية / الشعبية؛ وموسيقى البوب / الأوبرا؛ وموضة الشارع / الإعلان / الموضة الراقية؛ والصحافة / الخيال العلمي / النظرية النقدية....

ومع انعدام الجاذبية بصورة مفاجئة، تنهار الخطوط الفاصلة بين هذه المصطلحات. وتعد هذه المجموعات ضعيفة وغير دائمة شأنها شأن الفئات التي تتكون منها؛ فالهيكل بأكمله كالمنزل المصنوع من البطاقات. ومن الصعوبة بمكان الثقة بأي شيء بصورة كبيرة عندما تجد أن *كل شيء* على الإطلاق يتحرك مع السوق (١٦١).

وتسعى الصحافة الشعبية في مجلة "ذا فيس"، شأنها شأن الفن الشعبي، إلى الاستعانة بالأنواع التي تستخدم الكولاج والمعارضة الأدبية، وإلى الربط بين المجالات غير المتجانسة المشتتة بصورة كبيرة، وإلى التسوية بين الفروق والتسلسلات الهرمية. وتفضل هذه الصحافة التدفق على الثبات، والسطحية على العمق، والتقلُّب على الاستقرار، والحركة على النظام. بيد أن تمييع "الواقع" على هذا النحو يبدو مبالغًا فيه، ومدمرًا للتقاليد، ومعديًا، بل ويمكن أن يتسبب في انهيار عام. ولا تترك هذه الصحافة موطئ قدم للمساءلات. وتوصي هذه الصحافة بصورة تكتيكية بالاستكانة، ووحدة الأنا، والجبرية. ويربط هيبديدج، بصورة كبيرة، مجلة "ذا فيس" بطبقة الوجهاء لا بالمواطنين العاديين أو الطبقة العاملة. والأهم من ذلك أنه يربطها باقتصاد السوق المنتشر والإمبريالي الذي طالت فيه عمليات التسليع كل شيء. وينتج عن طمس الفروق والفئات التي تتأثر بقوى السوق بيئة سريالية؛ ما يجعل من الصعوبة بمكان الإيمان بأي شيء. وتستثير مجلة "ذا فيس"، لافتقارها لأدنى درجات المقاومة وتقويضها للمعايير جميعًا واحتفائها بالتمييع، غضب هيبديدج الذي يقول إنها: "تستسلم بصورة رمزية لإمبراطورية الإشارات والروبوتات والحواسيب والمنمنمات والسيارات" (١٧٢). على هذا النحو، تتسم هذه الصحافة بـ "الامتثالية المفرطة" (١٧٣).

من ثم، وفيما يرى هيبديدج، تجسد هذه المجلة وترسخ خاصية الحساسية المقلقة المائزة لأحد المنعطفات التاريخية التي دمجت بين الرأسمالية الاستهلاكية، والمحافظة التاتشرية، وما بعد الحداثة / ما بعد البنيوية. وكثيرًا ما استهدف الباحثون في مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة بصورة منتظمة هذا المنعطف. ويعد الهوس بالتسوق، وازدراء سياسات الأحزاب المعارضة، والسأم من الأفكار القديمة للمجتمع، والقضاء على التمييز والمعنى ومقاومة الذاتية من بين السمات البارزة الذي تميزت بها تلك الحساسية.

ولعل أكثر ما يبدو جليًا هنا هو استخدام نمط الإنتاج (الرأسمالية المتـأخرة أو الرأسمالية الاستهلاكية) في شرح الشكل الـذي اتخذتـه الـسياسة المعاصـرة والفلسفة والإعلام. ويعيد هيبديدج، بعزله مجلة "ذا فيس" وربطها بقـوى الـسوق المختلفة، إحياء النزعة الاقتصادية الماركسية من خلال إقامة الروابط التي تبـرز المكانة الطبقية للمجلة ومصالحها. وعلى نفس منوال مساءلة اليسار المحافظ للفـن الشعبي، لا يستحسن هيبديدج في نقده للمجلة القوة المتمردة لما تروج له المجلة من تسوية بين الحدود. وعند النقطة التي تقوض فيهـا مثـل هـذه التـسوية الذاتيـة، والمعايير الأخلاقية والسياسية، والنشاط الاجتماعي، يضع هيبديدج حدًا ويقف إلـى جانب القيم الإنسانية اليسارية التقليدية ضد ما بعد الحداثة/ ما بعد البنيوية. بـل إن النصف الأخير من كتاب "الاختباء في الضوء" يهاجم ما بعد البنيوية، مستعينًا فـي ذلك بالرسومات الكاريكاتورية للأسلحة، وبالمبالغة، والذم.

وتتكون ما بعد البنيوية/ ما بعد الحداثة التي يـستنكرها هيبديـدج بـصورة أساسية من أعمال بودريار ما بعد الماركسية التي ألفها خـلال فتـرة الـسبعينيات والثمانينيات. ولم يقدم هيبديدج شيئًا يُذكر عن ألتوسير أو دريدا أو فوكو أو لاكان، بينما يشيد من حين لآخر بـ "بـارت المبكـر"، ويستحـسن، عرَضـا، دولـوز وغوتاري. وفي الوقت نفسه، ينتقد هيبديدج ليوتار بشدة بينما لم يقل شيئًا يُذكر عن تيار ما بعد البنيوية النسوية (سيكسوس وكريستيفا وزملائهما)، بل لم يتطرق مـن قريب أو بعيد إلى البريطانيين من منظري ما بعد البنيوية، الذين ارتبطت أسماؤهم بـ "سكرين" و"مجلة أكسفورد الأدبية" وبرزوا بصورة جلية في تاريخ إيـستهوب، ولا إلى الأمريكيين أو غيرهم من منظري التيار نفسه. وبيت القصيد الذي أرمـي إليه هو أن "ما بعد البنيوية" التي هاجمها هيبديدج مجتزأة بصورة كبيرة؛ إذ تظهـر في بعض الأحيان باعتبارها نزعة اسمية فرنسية عدمية موحدة تـستحق الازدراء

المدروس من أنصار النزعة التجريبية/ الثقافية البريطانيين المتعقلين. ولـئن كـان كتاب الاختفاء في الضوء في نصفه الأول يقدم دراسات بارزة للظـواهر والآثـار الثقافية (مجموعات الشباب، ونجوم الروك، وأنماط التصميم، والدراجات البخاريـة الصغيرة، والرسوم الكاريكاتورية، والفن الشعبي، والمجلات)، فإنـه يتـدنى فـي نصفه الثاني ويتحول في أسوأ أحواله إلـى هجـاء نظـري. ويعتمـد هيبديـدج، لاستئصال شأفة ما بعد البنيوية، على نزعة إنسانية تقليدية مشربَه بالماركسية؛ مـا يجعل التوازن الذي يتغيّاه نقاد برمنجهام بين النزعة الثقافية و(ما بعد) البنيوية فـي مرمى النيران.

وقد جرت العادة على مساواة "ما بعد الحداثة" بالثقافة الغربية خلال فترة مـا بعد الحرب التي كانت تتميز جزئيًا بالتحول من نظام اقتصادي يركز علـى الإنتـاج إلى آخر يتمحور حول المستهلك. وفي الغالب، لا يوسم بمصطلح "ما بعد الحـديث" سوى العناصر والسمات الجديدة التي تميزت بها هذه الحقبـة التاريخيـة بعينهـا لا الحقبة بأكملها. ومن هذا المنطلق، تندرج ما بعد البنيوية، باعتبارها شكلا جديدًا مـن أشكال الفكر، تحت مصطلح ما بعد الحداثة إلا أننا بالمساواة بين هذين المـصطلحين، شأن هيبديدج وغيره، فإننا نبالغ في مدى ما بعد البنيوية (حركة واحـدة مـن بـين مجموعة من الحركات الجديدة) ونضيق من نطاق ما بعـد الحداثـة. وفـي بعـض الأحيان، يتراءى أن هيبديدج يهاجم حقبة معينة بينما ينتقد هو، في الواقع، مناصـرًا أو اثنين من مناصري ما بعد البنيوية الفرنسيين. ويفسد ذلك الالتباس مـساعيه هنـا. ويصبح بودريار أو ليوتار، بين الفينة والأخرى، كبش فداء لكثير مما تحمله الثقافـة المعاصرة من أخطاء بصورة عامة. وينتج، في بعض الأحيان، عن هذه الممارسات الإشكالية غير المجردة لذلك الإجمال والمستخدمة في هـذه الرسـوم الكاريكاتوريـة رمزية مبسطة بصورة كبيرة حول تدهور الثقافة الغربية.

وفي أكثر فقرات هيبديدج غضبًا، يعيش منظرو ما بعد البنيوية/ مــا بعــد الحداثة في عالم آخر بل كوكب مغاير؛ إذ يندب هذا العالم أو بالأحرى وسط مجلة "ذا فيس" قائلا إنه:

لا يمكن أن يوجد "تحرر جنسي" في عالم لا يوجد فيه زواج مخلــص/ توحيــد/ أحادية. وكذلك لا يمكن أن يكون هناك "انحراف" في عالم ليس به قواعد (١٦٢).

في عالم كهذا، لا وجود للمحور الرأسي (١٥٩).

لقد تركنا في عالم من الدالات "الفارغة" التي لا حصر لها. فلا معنــى ولا طبقات ولا تاريخ (١٦٤).

لا يوجد مكان آخر نذهب إليه سوى المتاجر؛ لأنه، في عالم رتيب، تنتهــي أيضًا الأيديولوجيا (١٦٨).

إن ما بعد الحداثة هي الحداثة الخالية من الآمال والأحلام التي مكنت البشر من احتمال الحداثة (١٩٥).

الأرض المحايدة ليست سوى ذلك: أرض لا يملكها أحــد... تــصبح فيهــا مسائل صفة الفاعل والسبب والمقصد والتأليف والتاريخ غير ذات صلة (٢٠٠).

وبموت العقل، يفسح الهوس بالجديد الذي غلب على العصر الحــديث الطريــق، في العصر ما بعد الحديث، إلى جماع الأموات واستحضار الأرواح (٢٠٩).

إن خطاب ما بعد الحداثة تغلب عليه الحتمية والقدرية؛ إذ في كل منعطــف تطل علينا كلمة "الموت" كي تعصف بنا: "موت الذات"، "موت المؤلــف"، "مــوت الفن"، "موت العقل"، "نهاية التاريخ" (٢١٠).

ويسعى هيبديدج، في مواجهة ما بعد البنيوية / ما بعد الحداثة، إلى إحياء مجموعة من الفئات التي فقدت مصداقيتها بصورة ظاهرية بما في ذلك بعض الهياكل والآمال والأحلام والمقاصد والمعايير وخاصة مفاهيم العقل والملكية والذاتية والتاريخ والطبقة والأيديولوجيا والمعنى والتأليف والفن. وفي مقابل العدمية والقدرية، يقدم هيبديدج الثبوتية والنشاطية. وأخيرًا، يفند هيبديدج تناقض ثالوث الاشتراكية الخيالية، والغائية، والشمولية الذي يُقال إنه مُكوِّن من مكونات ما بعد البنيوية.

ويقترب الهجوم على ما بعد البنيوية في بعض الأحيان من الهستيريا، فيقدم أدلة غير كافية على القراءة المتواصلة والدقيقة ولا يراعي التوجه المعزز للحياة وروح التحرير التي توجد في نصوص ما بعد البنيوية. ويمكن القول إن ثورة دريدا التفكيكية على مركزية العقل تعد كرنفالا احتفاليًا بقدر ما تعد صحوة. وينطبق الشيء نفسه على سيميولوجيا بارت المهمة، وتحليل دولوز الفصامي، وتحليل كريستيفا السيميائي، ودنيوية ليوتار. ويشير موت الإنسان الذي أعلنه فوكو إلى نهاية التصور الإنساني لما يسمى بالإنسان، تمامًا كما يشير موت "المؤلف" الذي تحدث عنه بارت إلى نهاية الأب العبقري المتملك والمستقل بذاته المستمد من إنسانية عصر النهضة. وتسعى ما بعد البنيوية إلى إعادة تشكيل "الإنسان" و"التأليف" وكذلك "العقل" و"التاريخ" و"الذاتية". ويعد ذلك بمثابة صحوة في المقام الأول لأولئك الذين يرتبطون بشدة بالماضي ويخافون من المستقبل الغامض. ومما وضع كثيرين من أنصار ما بعد البنيوية في موضع عداء أنهم ماركسيون تركوا الماركسية وفوضويون صاعدون يشككون في الانضباط الحزبي. ولأن أنصار ما بعد البنيوية لم يرسموا أي برنامج سياسي، ينظر إليهم على أنهم دعاة للاستكانة والقدرية. لكن هذه التهمة لا تصح. فالسياسة التي يقترحها بصورة غير مباشرة

أنصار ما بعد البنيوية تدعو إلى مقاومة سياسية جزئية وإلى مبادرات محلية، وليس إلى الهدوئية والتراجعية. ومع ذلك، من خلال تجنب السياسة الجماهيرية، يعرّض أنصار ما بعد البنيوية أنفسهم إلى تهم عدم الفعالية والهدوئية - وهي تهَم دقيقة يصعب دحضها. وعلى الرغم من ذلك، فهذا لا يعني أن أنصار ما بعد البنيوية من مستحضري الأرواح.

ويفسح هيبديدج، في مقدمته، باب الاحتمالات أمام أبحاثه على مجلة "ذا فيس"؛ إذ يقول: "في النهاية، لا يمكن لأحد أن يختار العيش طول الوقت في ما أطلق عليه في هذا المقال "العالم ١" أو "العالم ٢"؛ إذ نتنقل جميعًا، بدلا من ذلك، بصورة مستمرة فيما بينهما"(١٠). ويؤكد هذا التراجع الغريب أن صورة هيبديدج عن ما بعد البنيوية/ ما بعد الحداثة تميل إلى المبالغة والتمسيخ. ويلاحظ هيبديدج، بما يتفق مع الجهد المميز الذي قام به مركز جامعة برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة من أجل دمج الثقافوية البريطانية و(ما بعد) البنيوية الفرنسية، أنه "سوف يكون من الحماقة تقديم معارضة قطبية بين خط (خطوط) جرامشي وأعمال ما بعد البنيوية (غير المتجانسة)؛ ذلك أنه توجد أيضًا أرضية تاريخية وفكرية مشتركة كبيرة يمكن من خلالها أن يخدم هذا التقسيم أي غاية وجيهة" (٢٠٦). وفي الواقع، لما بعد البنيوية كثير من الجوانب، وليس جانبًا واحدًا فقط؛ فالثنائية القطبية بين "العالمين" تفتقر إلى السداد وكذلك الصحة. ومن منظور تداولي، يقول هيبديدج في إحدى ملاحظاته: "سعيت لإيجاد نقطة جوهرية - نقطة للانطلاق والعودة - يمكن من خلالها الإفادة من بعض أعمال ما بعد البنيوية، ما بعد الحداثة" (٢٥٤). ويعترف هيبديدج في نهاية المطاف بالخصائص الجمالية الفائقة (التصميم والتصوير الفوتوغرافي والكتابة) لمجلة "ذا فيس" ما بعد البنيوية/ ما بعد الحداثية التي كثيرًا ما انتقدها أيما انتقاد، ويعترف كذلك بجاذبيتها الشعبية وتأثيرها الكبير

على وسائل الإعلام الأخرى، وإضفائها طابعًا ديموقراطيًّا على المعرفة والمعلومات بصورة تدريجية.

ويوضح ذلك النمط الذي يغلب عليه التردد والذي يظهر في التحليلات التي أُجريت على الفن الجماهيري ومجلة "ذا فيس" الصعوبة التي يواجهها مثقفو برمنجهام، وليس هيبديدج وحده، في استيعاب ما بعد البنيوية. ولعل الأكثر إشكالية بالنسبة لهم هو ذلك الهجوم الشديد على المفاهيم الإنسانية للذاتية والتجربة، التي تعد، بالنسبة لما بعد البنيويين، هياكل خطابية مجمعة معًا من رموز لغوية وأعراف ثقافية تتخللها هياكل وممارسات شبقية وتاريخية واجتماعية سياسية لاشعورية. وإلى ذلك الحد المعقول الذي تعتمد فيه مفاهيم كالوكالة والتأليف والتاريخ والأيديولوجيا والمعنى والعقل والمقاومة على الحسابات الكلاسيكية للذات والتجربة الإنسانية، فإن تفكيك ما بعد البنيوية لكلا الفكرتين يهدد مشروع البحث الثقافي الإنساني. ومن بين أكثر التحديات التي يواجهها نقاد برمنجهام نزعة ما بعد البنيوية نحو تفتيت هذه الأدوات التحليلية التي يتمسكون بها وإضفاء الطابع النسبي عليها. في هذا الصدد، تعد المساءلات ما بعد البنيوية للغائية والشمولية مقلقة بصورة خاصة، كما أوضح هيبديدج. لكن، بالطبع، يعتمد أصحاب النزعة ما بعد البنيوية بصورة منتظمة على تجمّعات حقبية واسعة النطاق كمركزية العقل، والاشتمالية، والسرديات الكبرى، والشبكات العقابية، ومركزية العقل الذكوري. والأمر لا يعني أن أصحاب النزعة ما بعد البنيوية يتلاشون الغائية والشمولية بل ينتقدون مثل هذه العمليات. ثمة ما يبرر ذلك جزئيًّا، فاللعنات التي صبها الإنسانيون اليساريون في فترة ما بعد البنيوية تنبع في جزء كبير منها من مساءلاتها السلبية للحسابات التقليدية للذاتية والخبرة، وعجزها عن نشر برنامج سياسي وعن تعزيز النشاطية الثورية، وشكوكها حول مفاهيم الشمولية الماركسية

وميلها نحو الحتمية اللغوية، وغالبًا ما يساء فهم اللاهرمية الراديكالية على أنها عدمية. وبغض النظر عن عيوب ما بعد البنيوية، غالبًا ما تبدو الثقافوية الماركسية الواضحة في أبحاث مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة بعيدة عن الماركسية الكلاسيكية، وكثيرًا ما تبدو ما بعد بنيوية بقدر ما هي ماركسية، وهي نقطة سوف نتناولها فيما بعد.

أزمة المساءلة الماركسية

اكتسبت ظاهرة باند آيد – التي ظهرت في منتصف الثمانينيات والتي دشنها مشاهير الروك للمساعدة في إطعام سكان العالم الثالث الذين كانوا يتضورون جوعًا – دعمًا شعبيًّا هائلا عبر التلفيزيون، ونجحت في بناء حشد مجتمع عالمي جديد من الأفراد العاديين؛ من أجل إعادة تخصيص الموارد من خلال وسائل غير حكومية. ويمتدح هيبديدج هذه الظاهرة النموذجية الشعبية أيما امتداح. ويلاحظ هيبديدج أن الشبكات الحيوية التي تأسّست لإطعام العالم عملت "تحت الخطط الشنيعة للرأسمالية المالية الدولية في مواجهة الهيمنة العالمية للتكتّلات والاتحادات متعددة الجنسيات على الأسواق" باستخدام "أكثر تقنيات الاتصالات المتاحة تطورًا؛ تلك التقنيات التي طورت في كثير من الأحيان من أجل خدمة المجمعات الصناعية العسكرية وإدامة قوتها"(٢١٦). وقد تمكن مشاهير الروك في باند آيد، من خلال خبرتهم في التعامل مع هذه التقنيات وخلقهم الانتماءات داخل المجموعات العرقية والثقافية والقومية، من توظيف الموارد الفنية والأخلاقية بصورة تدعو إلى التفاؤل، و"إنعاش تقاليد التعاون والمساعدة المتبادلة وهذا الإيمان بالإرادة الإنسانية والعمل الجماعي الذي حرك، على سبيل المثال، النقابيين والحركة العمالية المبكرة"(٢٢٠). وليس من المستغرب أن يقدر هيبديدج هذا الحدث ويعتبره نموذجًا لربط الفنانين الشعبيين

بصورة ناجحة بين الجماليات والاقتصاد والسياسة من خلال وسائل الإعلام الجماهيرية لتنظيم مجتمع عالمي ماكروسياسي متعدد الأعراق شغله الشاغل إنقاذ البشرية. ولا يتسامح هيبديدج مع أي انتقادات عدائية للباند آيد؛ ما دفعه لاستنكار كثير من النقاد، خاصة أولئك الذين ينتمون إلى اليسار، والذين غلبت عليهم السلبية بدرجة كبيرة أعاقت تقديرهم للإمكانات الإيجابية لظواهر شعبية كظاهرة باند آيد.

وللتغلب على أزمة المساءلة الراديكالية، يدعو هيبديدج إلى المزيد من الاهتمام المستمر بأوجه الاستهلاك المعقدة الخاصة بالدوائر الثقافية، أو بالأحرى بما يطلق عليه "التحالفات العاطفية" تبعًا لجروسبيرج. فالمسألة لا تتعلق بتجاهل النوع أو الإنتاج، وإنما تتعلق بالإقرار بصورة أكبر ببراجماتية المعاملات الثقافية وحواريتها. ويرتبط تركيز هذا الاستقبالي بوضوح باتجاه مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة الجرامشي ضد العمل النظري للنخبة الثقافية في مدرسة فرانكفورت؛ إذ يقول: "للتفاعل مع الشعبي كما يُشكل ويُعاش، نضطر في الحال إلى ترك كمال التحليل النظري البحت، و"الجدلية السلبية" (أدورنو) لصالح "منطق أكثر حسية [واستراتيجية]" (جرامشي) – منطق ملائم للأنسجة الحية للثقافة الشعبية، ولمد النقاشات الشعبية وجذرها" (٢٠٣؛ وما بين القوسين لهيبديدج).

ويعد "التحالف العاطفي"، على حد تعبير هيبديدج، ائتلافًا غير ثابت وغير مستقر بين المجموعات القومية والعرقية والثقافية الفرعية غير المتجانسة يتشكل في هيئة مجتمع عالمي مضاد للهيمنة استجابةً لظواهر شعبية كالبانك، والريجي، والراب، والباند آيد، والباند فارم، وما إلى ذلك. و"لم يعد يبدو من الملائم الحد من انجذاب أحياء الثقافات الفرعية المنعزلة والقليلة عدديًا إلى هذه الأشكال وإلى الاتجاهات المتعددة للتأثير/ التأثر المنبثقة منها؛ ذلك أنها تنتشر وتساعد على تنظيم منطقة أوسع نطاقًا وأقل حدودًا تؤثر فيها الثقافات والذاتيات والهويات على بعضها"

(٢١٢). ويقدم هيبديدج، من بين الأمثلة المختلفة، حالة موسيقى بوب مارلي الكاريبية والرؤية الراستافارية التي نشأت داخل مجموعة صغيرة وانتشرت، من خلال التعبئة والتسويق ووسائل الاتصالات الدولية، إلى مجتمع عالمي مختلط من السود في الدياسبورا. وتستجمع موسيقى الريجي - ووجهة نظرها - هذا المجتمع من خلال إلغاء المسافات الجغرافية والاختلافات المحلية ومن خلال استعادة تاريخ الألم والحرمان المشترك. وتصل قوة هذه الموسيقى وموضوعاتها إلى الشباب البيض المشرَّدين؛ مما ينتج عنه "تحالف عاطفي" آخر حول العالم من الشباب السود والبيض الساخطين.

وتتبنى المساءلة الراديكالية الماركسية هنا موقفًا مختلفًا وسلبيًّا؛ إذ ترى أن التحالفات العاطفية بدعة رأسمالية لتوسيع الأسواق. ومن هذا المنطلق، قد يصل استخدام مارلي معزوفات جيتار الروك، وصوت الألبوم عالي الجودة، وصورة الضفائر والماريجوانا المتأنقة إلى حد تمييع الطاقات المقاومة وتحويلها إلى استراتيجيات تجارية. ويستنكر هيبديدج تلك السلبية العقائدية غير القادرة على تقدير وتقييم التكوينات السياسية الجديدة التي نتجت عن الأشكال الجمالية غير المتجانسة وانتشرت من خلال الدوائر الرئيسة. ويجب أن لا تغفل المساءلة الراديكالية عن الفعالية والإثباتية والوجدانية والابتهاج. فهناك شيء آخر غير التنديد التسلطي والتحكمي، وإلغاء الذات، والإسكات.

وينتقد هيبديدج عمل مركز الدراسات الثقافية المعاصرة المبكر على الثقافات الفرعية التي تشكل مجموعة كبيرة من المواد. وتتجلى هذه اللفتة في المقام الأول باعتبارها نقدًا ذاتيًّا؛ ذلك أن عمل هيبديدج المبكر يُستشهد به بصورة متكررة باعتباره مثالا على هذا البحث الثقافي. وتؤكد وجهة نظر برمنجهام حول الثقافات الفرعية باعتبارها نفيًا، كجماعات البانك والريجي، على الرفض والمقاومة والتمرد

وتهمل الاحتفال والتأكيد والمجتمع. ويؤدي تجاهل التحالفات العاطفية إلى تقييد مدى الدوائر الثقافية، والحد من بروتوكول التورط، وتفويت مساحات التدخل الجماعي والعمل الإيجابي. وتتوافق هذه المعاداة للطوباوية مع القدرية المزعومة لما بعد الحداثة / ما بعد البنيوية. ومن الواضح لهيبديدج أن أشكال وقيم الثقافات الفرعية المعاصرة تتحد بصورة منتظمة في تحالفات عاطفية، وتشكل مجتمعات ماكروسياسية غير متجانسة، وتؤسس ساحات ثقافية جديدة للتضامن والانمساخ. ولا تمثل هذه التحالفات خيانة للمبادئ أو تنازلاً من قِبل مجموعات الثقافات الفرعية.

ولا يعد هيبديدج فوضويًا؛ إذ لا يرغب في تجنّب أو تفكيك أجهزة السيطرة الأساسية التي شيدتها الدول أو الشركات أو المجموعات المتعددة الجنسيات. وليس لديه كثير ليقوله عن وكالات (إعادة) الإنتاج الأيديولوجي كالمدارس والمحاكم والسجون والكنائس والمستشفيات وما إلى ذلك. ما يفعله هو دراسة بعض الاستخدامات المبتكرة وبعض الاستخدامات الهدّامة لبعض الأجهزة والوكالات القائمة؛ وذلك بطريقة مهرجانية. إن التأكيد على آليات الانضباط والامتثال، المرتبطة بالتحليل المؤسسي الماركسي والبحث الفوكوي، يصل إلى المساءلة بطريقة سلبية، ويرى هيبديدج أنه يتجاهل التحالفات العاطفية المتعددة.

وكذلك لا يعد هيبديدج ثوريًا؛ ذلك أنه لا يتطلع إلى اليوم الذي سوف تتمرد فيه الطبقة البروليتارية وتتولى الحكم. فاهتمامه بالطبقة العاملة بحد ذاتها أو بالثقافات الفرعية المحرومة بصورة خاصة لا يتجاوز اهتمامه بتحالفات المواطنين العاديين. ولا يقدم هيبديدج شيئًا منهجيًا أو جوهريًا عن طبقات الملاك أو النخب أو الطبقات البرجوازية. ونظرًا لغياب أعداء الثورة، تجسد شعبوية هيبديدج الإثباتية دون أية سلبية بتكلفة باهظة، أو بالأحرى على حساب الاختفاء

الفعلي للحياة وصراعات الموت، والانفصالية المستعصية، والتسلسلات الهرمية الاستثنائية العنيفة. فإبراز الإيجابية يستلزم تخفيف السلبية.

ورغم كل ادعاءاته وتصريحاته الدرامية، تبدو سياسة هيبديدج الشعوبية، في بعض الأحيان، تحررية وما بعد بنيوية أكثر من كونها جرامشية، وما بعد ماركسية أكثر من كونها ماركسية. وذلك يرتبط أيضًا بالآخرين ممن ينتمون إلى مركز برمنجهام؛ فالتمييع طال الذاتية والطبقية والأيديولوجية والتاريخ والمعنى والمجتمع. وبات عدم الاستقرار، والانسياق، والتقلب، والاحتمالية، والتحولية- الحكمَ في تلك الحقبة.

ومن ذلك المنظور المتأثر بشدة بالمنهج الجرامشي، لا يوجد شيء يرتكز على السرديات الكبرى، أو السرديات المتقنة، أو الهويات المستقرة (الإيجابية)، أو المعاني الثابتة والخاصة. فجميع العلاقات الاجتماعية والدلالية قابلة للجدل، ومن ثم قابلة للتغيير. كل شيء في حالة تغيّر. لا توجد نتائج يمكن التنبؤ بها. ورغم استمرار وجود الطبقات، لا توجد دينامية مضمونة للنضال الطبقي أو "الانتماء الطبقي"؛ ولا توجد مواقع قوية يمكن الرجوع إليها، ولا أماكن محفوظة مسبقًا للأبرار. لا أحد "يمتلك" "أيديولوجية"؛ لأن الأيديولوجيات هي نفسها قيد المعالجة الدائمة، في حالة من التكوين والإصلاح المستمر... لا يوجد سوى أيديولوجيات متنافسة، وتلك الأيديولوجيات نفسها هي عبارة عن كوكبة غير مستقرة، وعرضة للانهيار في أي لحظة إلى الأجزاء المكونة لها. ويمكن إعادة دمج هذه الأجزاء بدورها مع عناصر أخرى من تكوينات أيديولوجية مختلفة لتشكيل وحدات هشّة تعمل بدورها على التآلف والترابط بين مجتمعات صورية جديدة لإقامة تحالفات جديدة بين مجموعات اجتماعية متباينة (٢٠٦-٧).

وفي نظر هيبديدج، دائمًا ما تشكل التحالفات غير المأمونة بين المجموعات الاجتماعية التي تنتج عنها مجتمعات جديدة ظواهر إيجابية تمثل موضوعات تستحق التحليل الثقافي بدلا من المساءلة المتشددة الازدرائية. ويسير الهجوم ضد استخدام النفي جنبًا إلى جنب مع الحنين غير النقدي للتضامن الشعبي والتطلعات الطوباوية غير المنضبطة للعامة وتقويض المفاهيم الراديكالية التقليدية مثل الوعي الطبقي والأيديولوجيا. فالائتلافات الهشّة تحل محل الثورات البروليتارية، والمصادفة تأخذ مكان التخطيط، وتحل التحالفات العاطفية محل الانضباط الحزبي. وكل هذا يبدو أقرب إلى بودريار منه إلى جرامشي، وأقرب إلى فوكو منه إلى ماركس.

إن تحول الانتباه والولاء من الطبقة العاملة إلى الثقافات الفرعية إلى "العامة" (المكونة ممن يطلق عليهم المواطنون العاديون) يغير إرث مركز الدراسات الثقافية المعاصرة الماركسي، مثلما يغير الإدماج - برغبة أو بدوم رغبة، كثيرًا من الرؤى والمفاهيم ما بعد البنيوية. وتظهر العملية المعقّدة للتحول إلى ما بعد الماركسية في التركيز على الثقافات المتوسطة بدلا من الثقافات المتدنية والعالية، وتتجلى في الانشغال بالاستهلاك والفعالية. (في الحالة الأخيرة، للتحدث كأحد أنصار النزعة ما بعد البنيوية، يهتم عمل مركز الدراسات الثقافية بالمجموعة متعددة القيم الخاصة بتطبيقات عناصر الثقافة الشعبية لا بمسائل القراءة الخاطئة أو الازدواج اللغوي. ويشهد الاهتمام بالتداولية بدلا من النحو أو خَطابية الدلالات المتعددة على التفضيلات الراسخة للتطبيق العملي على النظرية، وللسياسة على الفلسفة، ولعلم الاجتماع على اللغويات.) ومثلما تتألف العامة من مجموعة كبيرة من المجموعات المتخلخلة، ترتبط دلالة النتاجات الإنسانية الثقافية بمجموعة كبيرة من المنافذ والاستخدامات. وتبرهن المفاهيم المتصلة للدوائر الثقافية والتحالفات العاطفية على

نسخة مركز الدراسات الثقافية المعاصرة الأقوى من بروتوكول التورط. ورغم ذلك، تظهر فئة "العامة" (مجموع المواطنين العاديين) في النهاية في هيئة تكوين خيالي شمولي، أو بالأحرى مرادف قريب للثقافة والمجتمع أو تشكيل اجتماعي سياسي حالم غير مستقر لا يكاد يتأثر بالأعباء المريرة للحدود العرقية، والقيود الجندرية، والامتعاض الوطني. وتتيح فكرة "العامة"، عند تجريدها من السلبية، مشروعًا تعدديًا مؤكدًا للدراسات الثقافية في الوقت الذي تدعم فيه إمكانية وجود سياسة كلية للائتلافات والتحالفات المضادة للهيمنة التي تعمل من خلال الدوائر الثقافية المحلية والعالمية الحالية. وفي مثل هذه البيئة، ثمة أدوار سياسية رئيسة يمكن أن تلعبها الفنون الشعبية بداية من التلفزيون وموسيقى الروك والأفلام إلى الأزياء والإعلان والمجلات إلا أن فكرة (المرأة) والرجل برمتها، التي تتجاوز العقبات الدنيوية، تبدو في النهاية دينية لا سياسية.

ويقول برانتلينجر على حد تقديره الموجز: "في الوقت الذي حقق فيه مركز برمنجهام نتائج مهمة ومبتكرة، فإن محاولاته المختلفة في التنظير، المثيرة كما كانت نتائجه في بعض الأحيان، لم تتجاوز كثيرًا مما قدمه ويليامز وهوجارت وطومسون في بادئ الأمر" (١٦٣). ومن وجهة نظر ثقافوية صارمة، كان ظهور ما بعد البنيوية كارثة؛ إذ دمر هول وجونسون وهبيديج – ناهيك عن غيرهم من مثقفي مركز الدراسات الثقافية المعاصرة– الدراسات الثقافية من خلال محاولة تهجينها، حتى ولو بصورة معتدلة، بما بعد البنيوية. ويدعو برانتلينجر إلى العودة إلى الآباء الثلاثة وإلى جرامشي وهابرماس. ونظرًا لتعاطفي مع ما بعد البنيوية، أرى أن العودة إلى الثقافوية تعد تراجعًا؛ إذ إن ذلك يعد جهدًا رجعيًا لاستعادة التجريبية البريطانية والحس المشترك في مقابل السيميائية الفرنسية والعقلانية،

والماركسية النقابية مقابل ما بعد الماركسية الناشئة الخاصة بالائتلافات الـشعبوية، والفردية البطولية الصارمة في مقابل المواقف الذاتية المتضاربة المتعددة. وفي هذا السياق، تشير "أزمة المساءلة الراديكالية"، على حد تعبير هيبديـدج، إلـى نقطـة التحول التي تصبح عندها حدود التحليل الماركسي واضحة في مواجهة الظهور ما بعد الحداثي للذاتيات الجديدة، والمواءمات السياسية، والتحالفات العاطفية. وتمثـل الدعوة للثقافوية اليوم، بين النقاد الثقافيين، دعـوة للانـضباط والـدفاع والتلمـذة. وتسعى إلى العودة إلى خمسينيات القرن الماضـي. وتـستقطب هـذه الاحتماليـة هيبديدج بصورة مستمرة غير أنه يستجيب في النهاية، شأنه شأن علماء برمنجهـام الآخرين، لما بعد البنيوية التي تعيد توجيه تفكيره رغم حذره ومقاومته.

الخاتمة

جرت العادة في أروقة الجامعات المعاصرة على ممارسة النقد الثقافي بمختلف أنواعه في برامج الدراسات الأمريكية، والدراسات الأفرو- أمريكية، والدراسات الثقافية، والدراسات الإعلامية والاتصالية، والدراسات النسوية. وإضافة إلى ذلك، يُستخدم النقد الثقافي من قِبَل بعض علماء الأنثروبولوجيا والمؤرخين وعلماء الاجتماع. أما ضمن الأوساط الأدبية، فيشكل النقد الثقافي ميدانًا جديدًا نوعًا ما، رغم سبق استخدامه، بالطبع، بين اللغويين والمؤرخين الثقافيين والماركسيين ونقاد الأساطير ناهيك عن النقاد الجدد أمثال إليوت وإيمبسون وبيرك ووينترز. وإن كان هناك نقد ثقافي جديد، فذلك، إلى حد كبير، يرجع إلى قدوم "النظرية". وثمة ثلاثة أمثلة توضح هذه النقطة. يمكن أن يقدم "جين" مشروعه في النقد الثقافي الذي يراعي الجانب الأخلاقي ويتسم بالتوجه الديني على أنه "جديد"؛ ليس لأنه يعيد إحياء تريلينج وبيرك، ولكن لأنه يدمج بينهما وبين جيرتز وباختين ليخرج لنا هجينًا جديدًا، وإن كان ذلك الهجين معقولا. ولا يتمثل الجديد في نقد جيمسون الثقافي في توظيف المفاهيم الماركسية ولا في استخدام أدوات التأويل المعتمدة بل في الاستخدام البنّاء للرؤى البنيوية وما بعد البنيوية المتشبعة بالمفاهيم الماركسية والتأويلية الراسخة. وكذلك مشروع لينتريشيا في الخطابة، يعد مبتكرًا؛ لأنه يستعين إلى حد كبير ببيرك في دحض ما قدمه دي مان، لا لأنه يجدد ما قدمه بيرك، رغم أنه قد فات أوان إحياء بيرك اليساري. ويمكن إبداء ملاحظات مماثلة حول خطاب إيجلتون، ونقد سعيد العلماني، ودراسات سكولز النصية، وشتى

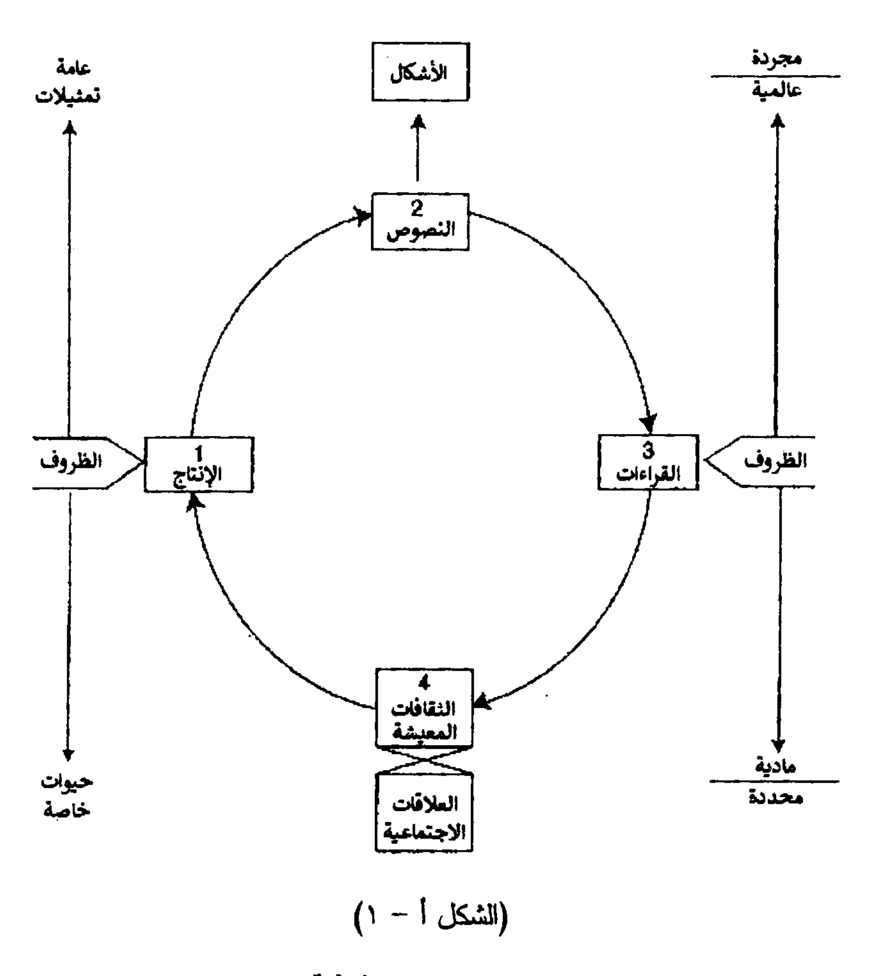
مؤسسات التاريخانيين الجدد. في الواقع، يحتاج كثير من النقاط إلى تأكيد. إن تصدُّر "النظرية" في الآونة الأخيرة أعاد إحياء النقد الثقافي وتطويره رغم أنه كان يُمارس منذ عدة قرون. وفي هذا السياق، لا يسعى مشروعي الخاص إلى تجديد ما قدمه رواد النقد الثقافي إنما يرنو إلى توضيح نقاط الضعف التي تعتري ما طرحه المؤثرون من النقاد الثقافيين السابقين وغيرهم، وإظهار مدى ما أضافه طرح ما بعد البنيوية من إضافات مفيدة لأنماط البحث النقدي السائدة.

وتجدر هنا الإشارة إلى أن ما تسمى بالتاريخانية الجديدة هي تحول نحو النقد الاجتماعي والسياسي والتاريخي، الذي يدين للبنيوية وما بعد البنيوية وخاصة فوكو، الذي ظهر أولا إبان أواخر سبعينيات القرن الماضي في كتابات جرينبلات، ولينتريشيا، وسعيد، وآخرين؛ وهي ليست، كما يظن بعض المنظرين، حركة تقتصر على باحثي جامعة كاليفورنيا ببيركلي ممن ذاعت كتاباتهم بالمجلات. وربما يتبدّى لكم من تعليقاتي على هذه الرموز مدى تعاطفي مع التاريخانية الجديدة إلا أن ذلك لا ينفي أن لديّ بعض التحفظات على كل رمز من هذه الرموز. وفي الواقع، أؤيد ميثاق التاريخانية الجديدة الذي صاغه فيسر (xi) الذي يؤكد فيه على أن شبكات الممارسات المادية تغلف أي خطاب؛ وأن المساءلة تستخدم أساليب تكون مهددة بالوقوع ضحية لها؛ وأنه ليس ثمة حدود فاصلة في حركة تداول ما هو أدبي وما هو غير أدبي؛ وأنه لا يمكن لأي خطاب أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغير ولا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدّل؛ وأن النقد الثقافي في ظل الظروف الرأسمالية (أو أي ظروف أخرى) يشارك في اقتصاديات هذه الظروف. ورغم كل ذلك، يميل التاريخانيون الجدد إلى الإبقاء على كثير من إرث الإنسانوية التقليدية وممارستها، وهو ما يؤكده بعض منتقديها (انظر فيسر).

ولا يخفى على أحد توجه بعض النقاد الثقافيين في الأوساط الأكاديمية بصورة متزايدة إلى دعم تطوير مجال الدراسات الثقافية الناشئ. ويتجلى ذلك في ظهور مراكز الدراسات الثقافية ومعاهدها في بعض الجامعات، والبرامج والمسارات مشتركة الأقسام والشعب (لمرحلة الدراسات العليا والمرحلة الجامعية) في بعض آخر. وتعد هذه الأماكن بمثابة مساحات مؤسساتية يعمل بها المعلمون والطلاب معًا في مجالات كالأنثروبولوجيا، والدراسات العرقية، ودراسات الأفلام والتلفزيون، والتاريخ، والنظرية الأدبية، والنظرية السياسية، والثقافة الشعبية، ودراسات ما بعد الاستعمار، والخطابة، وعلم الاجتماع، والدراسات النسوية. ولا غرو إن أخذت الدراسات الثقافية في الولايات المتحدة في التطور إلى مجال منفصل بذاته متكامل بأقسامه المستقلة ومنظماته الوطنية والإقليمية على شاكلة بريطانيا وغيرها. وقد ظهرت برامج ومجلات ودور نشر جامعية بارزة تَعِد بمواصلة القيام بذلك. وفي هذا الصدد، فإن مشروع النقد الثقافي المبين في هذا الكتاب يمكن الاستعانة به في مجال الدراسات الثقافية الناشئ، وكذلك عند التعامل مع الفروع التقليدية للدراسات الأدبية. فليس ثمة داعٍ لفرار الباحثين، الذين يعملون مثلا على نصوص عصر النهضة، من أقسام اللغة الإنجليزية أو اللغات الأجنبية أو انتظار إضفاء الطابع المؤسساتي على مجال الدراسات الثقافية من أجل ممارسة النقد الثقافي.

ونظرًا لأن أولى أعمال مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة تعد بمثابة النموذج الرائد للنقد الثقافي المعاصر، أودّ أن أعلق بإيجاز على عدة جوانب من عمل ريتشارد جونسون التاريخي الذي يلخص فيه ويعرض مشروع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة. ويبين جونسون وآخرون أن المساعي المنهجية للمركز على وجه الدقة تتمثل في تشبيع العرف البريطاني التجريبي اليساري

بالفكر الفرنسي ما بعد البنيوي. ويبني جونسون، من خلال التقريب بين هذين النمطين، نموذجًا إيحائيًّا طموحًا للدراسات الثقافية يوضح الدوائر التي تتحرك من خلالها الممارسات والمنتجات الثقافية في مراحل الإنتاج والتوزيع والاستهلاك (انظر الشكل أ. ١).



(الشكل أ – ١)

دائرة المنتجات الثقافية

وفقًا للنموذج السابق، تنطوي ظروف الإبداع والتأويل الثقافي على حيــوات مادية محددة خاصة، وتمثيلات مجردة "عالمية" عامة. فأشكال النــصوص تكــون عامة بينما تكون العلاقات الاجتماعية للثقافات المعيشة خاصـــة. وتتمثــل حجــة جونسون الأساسية في أن "كل خانة تمثل لحظة في هــذه الــدائرة. وكــل لحظـــة أو جانب يعتمد على غيره ولا غنى عنه بالنسبة للجميع... ويترتب على ذلك أننـــا إذا وُضعنا في نقطة واحدة من الدائرة، فإننا لن نرى بالضرورة مـــا يحــدث فـــي الدوائر الأخرى" (٤٦). ويطمح الغرض المنهجي الأساسي من هذا المخطط إلـــى تنظيم العملية برمتها، والتنبيه إلى مخاطر وجهات النظر المتحيزة، وتشجيع العمل التعاوني في كل مرحلة من المراحل الأربعة.

وهناك بعض المشكلات اللافتة في هذا النمــوذج الجــريء، لا ســيما أن تعارض الخاص/ العام المنظم يعيد العزل الخاطئ التقليدي للخبرة عن الخطـــاب. وبحسب زعم ذلك النموذج، ثمة عالم عام من الأشكال والتمثــيلات التـــي تكـــون مجردة و"عالمية"، وعالم خاص مميز من الحيوات الاجتماعية التي تكــون ماديـــة ومحددة. ويرفض بذلك جونسون، رغم اهتمامه بالبنيوية، نظرتها اللغوية للنــشاط السيميائي. وعلى وجه التحديد، يستلزم تشكيل الذات - ما يسمى بالحياة الخاصـــة- الدخول عن طريق الخطاب إلى العوالم الرمزية. لا توجد حياة خاصة ليــست ذات صلة بالخطاب العام. فالحضور دائمًا بمثابة التمثيل. وبمصطلحات دريدا، لا مفــر من نقوش الكتابة وترسباتها التناصية. إن الوصول إلى الوعي يعنـــي الاســتحواذ على اسم، أو جسد، أو لاوعي، أو دور جنساني، أو أســـرة، أو ديــن، أو تعلــيم. فالمؤسسات العامة تشكل الذاتية "الخاصة". وتصوغ الأنواع الثقافية -من البدايـــة- الحياةَ والخبرة. لذلك فمخطط جونسون يحتوي على بعض الأشياء الخاطئة. ولربما يمكن نقل الجزء الأعلى من المخطط إلى الأسفل لإظهار أن التمثيلات العامة تشكل

الحيوات الخاصة، وأن الأعراف "العالمية" المجردة تشكل أساس الممارسات المادية المحددة. وعلاوة على ذلك، فإن الفكرة الكاملة، بالنسبة للمثقفين الأدبيين، بأن الإنتاج الإبداعي يولد أشكالا نصية تخضع للقراءات ما هي إلا ضرب من ضروب الخيال تعتريه الشكوك؛ فكتابة العمل بذلك تنطوي على سوء قراءة مختلق للسابقين، أي أن القراءة تشكل جزءًا من الإنتاج الأدبي، وأن التأويل النقدي، بالإضافة إلى ذلك، ما هو إلا إعادة كتابة للنصوص. ومن ثم، تنهار الحواجر الفاصلة بين مراحل الإنتاج والاستهلاك المختلفة ويظهر الإنتاج باعتباره نمطًا للاستهلاك، والاستهلاك باعتباره نمطًا للإنتاج.

وقد خرج كثير من الأعمال البحثية القيمة والمثيرة، بالطبع، من مركز الدراسات الثقافية المعاصرة. ويعد المركز، في البلدان الناطقة بالإنجليزية، رائد النقد الثقافي والدراسات الثقافية المعاصرة بلا منازع. ويمكن استنباط بعض العبارات الأساسية من أعمال ذلك المركز؛ منها أن النقد الثقافي يسعى إلى تجنب العادات الجمالية الشكلية المتمثلة في عزل الأعمال الجمالية وتخليدها، وأن التقديس يعد بمثابة الاقتلاع والتحنيط، وأن الجمالية لا تقتصر فقط على الكلاسيكي بل تشمل كذلك العادي. وتتمثل مهمة النقد الثقافي في تحليل وتقييم الجذور الاجتماعية والمرحلات المؤسساتية والتداعيات الأيديولوجية للأحداث والمؤسسات والنصوص المجتمعية. وعلى عكس التركيز الأكاديمي الضعيف، رغم سيادته، على الروائع الجمالية للأدب الرفيع الطوباوي، يدعم النقد الثقافي دعاوى الخطاب الثقافي "المتدني" والعمالي والهامشي والشعبي والجماهيري إضافة إلى الخطاب الثقافي للأقليات.

ويعد الموقف المحافظ الذي يتخذه المفكر التقليدي باعتباره عارفًا نزيهًا بالثقافة ووصيًّا عليها أمرًا غير مقبول بين كثير من النقاد الثقافيين المعاصرين.

وتعد دراسات المنظّرين الثقافيين بشأن الأدوار المحتملة للمفكرين كثيرة ومتزايدة (انظر على سبيل المثال، بارت، وبورديو، وبوفيه، وبرينكمان، وفوكو، وغيروكس وآخرين مثل جرامشي، وجيمسون، وكريستيفا، ولينتريشيا، وميرود، وأوهمان، وريان، وسعيد). ويقصر اضطلاع الناقد بدور المحافظ على الوضع القائم وظيفة النقد على إعادة إنتاج التنظيم الموجود؛ ذلك أن "النقد" باعتباره تفسيرًا وليس مساءلةً لا يستحق أن نطلق عليه نقدًا. وما يزال النقد، في الميادين التربوية، موجهًا على نطاق واسع لإطلاع الطلاب على قيم الطبقة الوسطى وممارساتها السائدة المقبولة. ويكاد يكون الإنتاج الضخم في الجامعات للأشخاص المقبلين على التعلم رغم كفاءتهم بمثابة تلقين داخل النظام السجني. ويحتاج علم التربية إلى تعزيز خبرة الطلاب مع المجموعات الاجتماعية غير المتجانسة، وعملية اتخاذ القرارات الديمقراطية، والثقافة الشعبية، وإعادة تقييم العقيدة، ومحو الأميات المتعددة، والتنظيم الصفي غير الصارم، والبدائل الثقافية. ومن الجدير بالذكر أن الهجمات العديدة التي ظهرت في السنوات الأخيرة ضد السياسة المحافظة للتربية والنقد العادي، خاصة تلك التي شنها المفكرون النسويون والسود، قد أوجدت قطاعات للنقد المعارض أو المقاوم متساهلة إلى حد ما في الجامعات. ومن هنا، طُور النقد الثقافي ونُشر خارج الجيوب الصغيرة رغم أن الحملات ضد ما يدعى باللياقة الاجتماعية تسعى إلى دحر مثل هذه التطورات.

وحسب فهمي، يتمركز المفكرون وسط مصفوفات تاريخية واجتماعية وسياسية تقدم أنماطًا مهنية يقرّها المجتمع. وضمن نظم العقل، يكون كلٌّ من الامتثال والمقاومة مشفَّران على حدّ سواء، إلا أن نظم العقل تمثل مواضع الجدل دائمًا في عملية التشكيل لما لها من هوامش متغيرة وجيوب مقاومة متعددة يمكن الربط بينها في لحظات وأماكن معينة داخل الائتلافات المعارضة. ويولِّد تخلخل

الأنظمة وانفتاحها المتباين في بعض الأوقات والأماكن ظروفًا إيجابية نوعًا ما للنشاط الفكري الإنتاجي كالبحث، والتبحّر المعرفي، والمقاومة، والقيادة، وتمكين الطلاب، والمعارضة، والتغيير. ولا يعني كونك خاضعًا "للعقل" أنك سوف تكون كذلك بصورة كاملة على الدوام رغم أن مواقف المفكرين تكون مقيدة في العادة بمجموعة كاملة من الظروف المتعلقة بالأنظمة القائمة. وخلاصة كل ذلك، التي ربما تبدو معقدة، أن المفكرين الأكاديميين متورطون بصورة متشعبة وحتمية في نظم اللاعقل لدرجة أنهم يمكن أن يخدموا النظام المترسخ عن غير عمد بصورة أو بأخرى من خلال محاولة تجنبه وانتقاده، ويمكن، مع ذلك، أن يغيّروه.

ويرى المفكرون الأكاديميون أن "التأمل في الذات يتطلب تحليلاً متعدد الأوجه لعمليات التنظيم الثقافي الصارم، وموارد المساءلة الثقافية، وإمكانيات التغيير. وتستحق أفكار أدورنو اليائسة خلال فترة ما بعد الحرب بشأن مثل هذه الأمور النظر"؛ إذ يقول إن الناقد الثقافي يكون غير راضٍ عن الحضارة التي يدين لها وحده بعدم ارتياحه. ويتحدث ذلك الناقد وكأنه ينتمي إلى طبيعة لم يصبها الدنس أو إلى مرحلة تاريخية أرقى مع أنه ينتمي بالضرورة إلى الجوهر الذي يتخيل نفسه متجاوزًا له... وتتأثر الذات نفسها حتى أعماق ماهيتها بالفكرة التي تضع الذات نفسها في مقابلها باعتبارها مستقلة وذات سيادة"(١٩). ويرى أدورنو أن الناقد الثقافي "مصدر إزعاج للثقافة يتقاضى راتبًا ويلقى تكريمًا؛ "شخصية" تقاس فقط من حيث نجاحها القابل للتسويق"(٢٠). ومن ثم يتسم، في النهاية، حتى أكثر تأمل جوهري للعقل في فشله بالمحدودية؛ ذلك أنه ما يزال مجرد تأمل لا يسعى إلى تغيير الوجود الذي يشهد على فشله"(٣٢-٣٣). ومن الجدير بالذكر أن أدورنو يضع النقاد الثقافيين بصورة صارمة داخل نظم عقل حديثة متناغمة تتميز بالعقلانية التقنية المنتشرة واقتصادات السوق المؤثرة التي تسلع جميع الكيانات

والعلاقات وتمدي الوجود تمامًا. وتختار الشروط التي تضعها عقلانية السوق النقاد الثقافيين الذين يسعون، في معرض ردود الفعل، إلى تبنّي السلبيات الطوباوية الطليعية باعتبارها حرية نقدية.

ويبني أدورنو نظرة شمولية غير معدلة عن التنظيم الثقافي الصارم متجاهلا مواضع المقاومة المتعددة ومساحات المساءلة والتغيير. ففكرة الثقافات الفرعية للشباب والتحالفات العاطفية التي طرحها هيبديدج تقدم، شأنها شأن النجاحات العديدة للأقليات المعارضة، أدلة تبرهن على عكس ذلك بل إن ازدراء أدورنو المعروف للثقافة الشعبية وغض طرفه عن الحركات الاجتماعية الجديدة يحد من سلامة الصورة التي قدمها عن النقد والتغيير الثقافي. فالثقافة دومًا بمثابة كلية متخيلة مختلقة على حد تعبير "كوتوم". لذلك، أرى، على عكس ما يرى أدورنو، أن "الثقافات" الحديثة تتكون في العادة من مجموعات متنافسة عديدة تصنف بطرق مختلفة على أساس الطبقة والعرق والإثنية والجنس والدين واللهجة والجنسية. وأرى، علاوة على ذلك، أن معظم الأفراد يحملون عضوية في كثير من هذه المجموعات. وباختصار، تُجزئ الثقافات الحديثة على أكثر من صعيد وتتيح مواقع مناسبة للمساءلة والتغير سعيًا لتحقيق المساواة، والتبادلية، وتعددية الكلمة، وتقاسم السلطة، والاختلاف، والتسامح، واللاعنف، واللامركزية، والتحرير.

***

وختامًا، أود أن أبحث مليًّا المعاني المتعددة لـ "الثقافة". يوجد ميل كبير للنظر إلى "الثقافة" على أنها عالم من الزينة والطقوس والمعتقدات المبنية على رأس "المجتمع" بوسائله وأساليبه الإنتاجية الأساسية. ويجعل نموذج البنية الفوقية/ البنية التحتية، الذي نحن بصدده، "الثقافة" هكذا منتجًا فرعيًا ثانويًّا لـ "المجتمع". ولا أهدف من إسقاط مصطلح المجتمع نوعًا ما واستخدام كلمة ثقافة بصورة

أساسية ببساطة إلى المساواة بين المصطلح والكلمة بل إلى الإفادة من دلالات "البنينة" و"الاختلاف" التي تلازم بصورة عامة "الثقافة" لا "المجتمع". فإن كانت "الثقافة" قريبة معجميًا من معاني الاختيار والتنوع، فإن "المجتمع" قريب من الدلالة الإلزامية للقدر والضرورة. وتوحي بنينة "الثقافة" إلى اعتباطية الترتيبات الإنسانية في كل من الماضي والحاضر وقابلية تحولها. وتتمثل القضية هنا في إلغاء إضفاء طابع الإطلاق على الحتمية "الاجتماعية"، وليس إنكارها. فاعتبارنا أن الناقد الثقافي يدرس "التشكيلات الثقافية" يختلف عن القول بأن هذا الناقد يدرس "التشكيلات الاجتماعية"؛ فالإشارة الأولى تتضمن الانتباه إلى الشفرات الخطابية التأسيسية، والمعايير المؤسساتية، وممارسات الهيمنة والمعارضة، بينما يشير ذلك القول الأخير إلى الملاحظة التجريبية الأبعد للكيانات غير الفاعلة.

وتأتي "الثقافة" بصورة إيجابية، في مقدمة وليامز لكتابه الكلمات المفتاحية، مشيرة إلى نوع من "التشكيل المركزي للقيم" وكذلك إلى ضرب من ضروب "أساليب الحياة المعينة" (١٢). وتخفي هذه الصيغة المؤثرة بما لا يلفت الأنظار الاختلافات والتشظيات والعداءات والتحديات. وتلمح أفكار "التشكيل المركزي" و"الأسلوب المعين" ذاتها إلى "التشكيلات" و"الأساليب" المتنافسة الأخرى رغم أنها تقلل من أهميتها. ويعود المرء، بعدم مركزة مفاهيم "الثقافة" وتعميمها، إلى تلك الأفكار الأقل تكلفًا التي تركز على ترابط الجماعات التي تكون متنوعة ومحلية ومختلفة. والخطوة التالية هي تفتيت الفكرة المتجانسة نسبيًا لـ "الجماعة" بدعوى عدم تجانس المجموعات الفرعية والأفراد. والخطوة الأخيرة هي تفكيك الذات التي تنشقّ عن اللاوعي (الذي يتعذر فهمه) قيد التكون والذي يتشكل ويخرج إلى حيز الوجود من خلال الثقافات. وفي نهاية المطاف، لا توجد ثقافة هاربة رغم أنه توجد اختلافات ومقاومات متعددة في كل مجال وعلى كل مستوى؛ ما يوضح أن الثقافة

تعد بنية مجازية غير مستقرة تقبل بدرجة ما التحليل التفاضلي والتحول.

على أنني أؤثر استخدام مفهوم "نظم العقل" عوضًا عن "الثقافة" أو "المجتمع" أو "الأيديولوجيا" عند الإشارة إلى أنشطة النقد الثقافي؛ ذلك أنه يوحي بالاعتباطية وعدم الاستقرار والثبات والانضباط والقوة المؤسساتية والمعرفة. فما يشكل "العقل" يقبل البحث والتحدي وكذلك "النظام" يعد تشكيلا جدليًّا إلا أن تحدي أي نظام أو تغييره بصورة قاطعة يمثل، رغم ذلك، عملا جسيمًا بسبب نطاق ذلك النظام، ودرجة تعقيده، واتساعه، وجموده، وما ينطوي عليه من شبكات مؤسسات، وتبريرات للمصالح، وأنظمة ضمانات. ومن ثم فإن تحليل النصوص الثقافية ومساءلتها في ضوء نظم العقل/ اللاعقل يعني مواجهة عناصر متعددة، وأحيانًا لا يمكن الجزم بخطئها أو صحتها، من عناصر الاحتمالات الضعيفة والأثرية القوية، ومع كل ما هو متشكل تاريخيًّا، ومتحيز سياسيًّا، ومموضع مؤسساتيًّا، ومع كل ما يشرع للاحتواءات والإقصاءات، ويعطي "أشياء" امتيازًا على أخرى. وفي نهاية المطاف، يشكل التدخل في نظم العقل العملَ الأخلاقي السياسي الفكري الأساسي للنقد الثقافي.

***

المراجع

Adorno, Theodor W. "Cultural Criticism and Society." In *Prisms,* translated by Samuel Weber and Shierry Weber, pp. 19—34. London: Spearman, 1967.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays,* translated by Ben Brewster, New York; Monthly Review Press, 1971.

Attridge, Derek, Geoff Bennington, and Robert Young, eds. *Post-Structuralism and the Question ofHistory.* New York: Cambridge University Press, 1987.

Baker, Houston A., Jr. *Long Black Song: Essays in Black American Literature and Culture.* Charlottesville: University Press of Virginia, 1972.

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays,* edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Baraka, Amiri U-eRoi Jones]. *Home: Social Essays.* New York: William Morrow, 1966.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image—Music—Text,* edited and translated by Stephen Heath, pp. 142—48. New York; Hill and Wang, 1977.

-, *Mythologies,* translated by Annette Lavers. New York: Noonday, 1972.

——- Srz. translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974,

———. "Writers, Intellectuals, Teachers." In *Image—Music—Text,* pp, 190-215.

Batsleer, Janet, et al. *Rewriting English: Cultural Politics ofGender and Class.* London: Methuen, 1985-

Baudrillard, Jean. *The Mirror of Production,* translated by Mark Poster. St. Louis; Tclos, 1975.

Bhabha, Homi K. "The Commitment to Theory." *New Formations* 5 (Sumnier 1988): 5-23-

Blackmur, R. P. "A Critic's Job of Work." In *Language as Gesture: Essays in Poetry,* pp. 372-99. New York: Harcourt, 1952.

Bleich, David, *ReadingsandFeelings: An Introduction to Subjective Criticism.* Urhana. III.; National Council ofTearhers of F.nclish. 1975.

Bloom, Harold. *The Anxidy ofInfluence: A Theory ofPoetry.* New York: Oxford University Press, 1973.

-. *A Map of Misrmding.* New York; Oxford University Press, 1975

Booth, Wayne. *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism* Chicago; University of Chicago Press, 1979.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique ofthe Judgment ofTaste,* translated by Richard Nice. Cambridge; Harvard University Press, 1984.

-. *Homo Academicus,* translated by Peter Collier. Stanford: Stanford University Press, 1988.

Bove, Paul A. *Intellectuals in Power: A Genealogy of Critical Humanism.* New York; Columbia University Press, 1986.

Brantlinger, Patrick. *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America.* New York; Routledge, 1990.

Brenkman, John. *Culture and Domination.* Ithaca; Cornell University Press 1987.

Brooks, Cleanth. "The Heresy ofParaphrase," In *The Well Wrought Um: Studies in theSnictureofPoetry,* pp. 176-96. New York: Reynal and Hitchcock, 1947.

Burke, Kenneth. "Formalist Criticism; Its Principles and Limits." In *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method,* pp. 480—506. Berkeley: University of California Press, 1966.

Cain, William E. *The Crisis in Criticism: Theory, Literature, and'Rsform in English Studies.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

Centre for Contemporary Cultural Studies. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972—1979.* London; Hutchinson, 1980.

-. *ResistanceThroughRitmls: Youth Subcultures in Post-War Britain.* London; Hutchinson, 1976.

Christian, Barbara, *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers.* New York; Pergamon, 1985,

Cixous, Helene. "The Laugh of the Medusa." In *New French Feminisms: An Anthology,* edited by Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, pp. 245-64. New York; Schocken, 1981.

Corlett, William. *Community without Unity: A Politics ofDerridian Extravagance.* Durham: Duke University Press, 1989.

Cottom, Daniel. *Text and Culture: The Politics of Interpretation.* Minneapolis; University of Minnesota Press, 1989.

Crane, R. S. *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical,* vol. 2. Chicago; University of Chicago Press, 1967.

Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism.* Ithaca; Cornell Universirv Prpss 1QS9

Structuralist Poetics: Stmcturalism, hingmstics and the Study ofLiterature. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

de Certeau, Michel. *The Practice ofEveryday Life,* translated by Steven Rendall. Berkeley; University ofCalifornia Press, 1984.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Kafka: Towarda Minor Literature,* translated by DanaPolan. Minneapolis; University ofMinnesota Press, 1986,

de Man, Paul. *Allegories ofReading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, andProust.* New Haven: Yale University Press, 1979-

——— *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric ofContemporary Criticism,* 2d rev. ed. Minneapolis: University ofMinnesota Press, 1983.

-, "Shelley Disfigured." In *Deconstruction and Criticism,* edited by Harold Bloom et al., pp. 39~73. New York; Seabury, 1979.

Derrida, Jacques. *Dissemination,* translated by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

-. *Of Grammatology,* translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore; Johns Hopkins University Press, 1976.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction.* Minneapolis; University of Minnesota Press, 1983.

Easthope, Antony. *British Post-Structuralism Since 1968.* London: Routledge, 1988.

Fanon, Frantz. *The Wretched ofthe Earth,* translated by Constance Farrington. New York; Grove, 1963.

Felman, Shoshana. "Rereading Femininity." *Yale French Studies,* Special Issue on "Feminist Readings; French Texts/American Contexts." 62 (1981); 19—44.

Fish, Stanley E. *Is There a Text in This Class? The Authority ofInterpretive Communities.* Cambridge; Harvard University Press, 1980,

Foucault, Michel, *Discipline andPunish: The Birth ofthe Prison,* translated by Alan Sheridan, New York; Vintage, 1979-

-. "Truth and Power." In *Power!Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972—11,* edited by Colin Gordon, translated by Colin Gordon etal.,pp. 109-33. New York: Pantheon, 1980.

-. "What Is An Author?" In *Language, Counter-Memory, Practice: SeleaedEssays andhiterviews,* edited by Donald F. Bouchard, translated byD. F. Bouchard and Sherry Simon, pp. 113—38. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

Frye, Northrop. *Anatomy ofCriticism: Four Essays.* Princeton: Princeton University Press, 1957.

Gates, Henry Louis, Jr. "Criticism in the Jungle." In *Black Literature and Literary Theory,* edited by H. L. Gates, Jr., pp. 1—24. New York; Meth-
IQQI

Gayle, Addison, Jr., ed. *The Black Aesthetic.* Garden City, N.Y.; Anchor, 197 L

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven; Yale University Press, 1979-

Giroujc, Henry, David Shumway, Paul Smith, and James Sosnoski. "The Need for Cultural Studies: Resisting Intellectuals and Oppositional Public Spheres." *Dalhousie Review* 64 (Summer 1984):472—86.

Gfaff, Gerald. *FrofessingLiterature: An Institutional Hutory.* Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Gfamsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks,* edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.

Green, Michael. "The Centre for Contemporary Cultural Studies." In *Re-Reading English,* edited by Peter Widdowson, pp. 77—90. London: Methuen, 1982,

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare.* Chicago; University of Chicago Press, 1980.

Grossberg, Lawrence. "The Circulation of Cultural Studies." *Critical Studies in Mass Communication* 6 (1989):413—20.

-. "Cultural Studies Revisited and Revised." In *Communications in Transition: Issues and Debates in Current Research,* edited by Mary S. Mander, pp. 39-70. New York: Praeger, 1983-

-. "The Formation of Cultural Studies; An American in Birmingham." *Strategies* 2 (1989): 114—48.

-. "History, Politics and Pbstmodernism; Stuart Hall and Cultural Studies." Journal *of Communication Inquiry,* Special Issue on Stuart Hall, 10 (1986):61-77.

Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds. *Cultural Studies.* New York: Routledge, 1992.

Gunn, Giles. *The Culture of Criticism and the Criticism of Culture.* New York: Oxford University Press, 1987.

Hall, Stuart, "Cultural Studies: Two Paradigms." In *Culture, Ideology and Social Process: A Reader,* edited by Tony Bennett et al., pp. 19-37, London: Open University Press, 1981.

Harari, Josue V,, ed. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* Ithaca: Cornell University Press, 1979-

Harlow, Barbara. *Resistance Literature.* New York: Methuen, 1987.

Hartman, Geoffrey H. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today.* New Haven: Yale University Press, 1980.

Hebdige, Dick, *Hiding in the Light: On Images and Things.* London; Routledge, 1988.

-. *StihcuUure: The Meaning ofStyle.* New York: Methuen, 1979.

Henderson, Stephen. "Introduction: The Forms of Things Unknown." In *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music as Poetic References,* pp. 3—69- New York: William Morrow, 1973.

Heuermann, Hartmut, ed. *Classics in Cultural Criticism II: U.S.A.* Frankfurt am Main; Peter Lang, 1990.

Hirsch, E. D., Jr. *Validity in Interpretation.* New Haven: Yale University Press, 1967.

Hoggart, Richard. "Schools ofEnglish and Contemporary Society." In *Speaking to Each Other,* vol. 2, pp. 246—59. New York: Oxford University Press; 1970.

Howe, Florence. *Myths of Coeducation: Selected Essays, 1964—1983.* Bloomington: Indiana University Press, *1984.*

Howe, Irving. *Politics and the Novel.* New York: Horizon, 1957.

Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics," In *Language in Literature,* edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, pp. 62-94. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature.* Princeton: Princeton University Press, 1971.

-. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca; Cornell University Press, 1981.

JanMohamed, Abdul R. *Manichean Aesthetics: The Politics ofLiterature in Colonial Africa.* Amherst; University of Massachusetts Press, 1983.

JanMohamed, Abdul R., and David Lloyd. "Introduction: Minority Discourse—What Is to Be Done?" *Cultural Critique,* Special Issue on "The Nature and Context of Minority Discourse II," 7 (Fall 1987);5— 17.

Johnson, Barbara. *A World ofDifference.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987,

Johnson, Lesley. *The Cultural Critics.* Boston: Routledge&Kegan Paul, 1979-

Johnson, Richard. "What Is Cultural Studies Anyway?" *Social Text* 16 (1986-87):38-80.

Krieger, Murray. *Arts on the Level: The Fall ofthe Elite Object.* Knoxville: University ofTennessee Press, 1981.

Kristeva, Julia, "A New Type ofIntellectual: The Dissident," In *TheKristeva Reader,* edited by TorilMoi, pp. 292—300. New York: Columbia University Press, 1986.

—1——. *Revolution in Poetic Language,* translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

Kroeber, Alfred Louis, and Clyde Kluckhohn. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions.* Cambridge, Mass.; Peabody Museum, 1952.

Lacan, Jacques. *Ecrits: A Sela'tion,* translated by Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. ***Hegemony and Socialist Strategy: Towards A Radical Democratic Politics.*** London; Verso, 1985.

Lange, Bemd-Peter, ed. ***Classics in Cultural Criticism I: Britain.*** Frankfurt am Main; Peter Lang, 1990.

Leitch, Vincent B. ***American Literary Criticismfrom the Thirties to the Eighties.*** New York: Columbia University Press, 1988.

-. "Cultural Criticism." ***New Princeton Encyclopedia ofPoetry and Poetics,***
- 3d ed., edited by Alex Preminger and T. V. F. Brogan, pp. 262—64. Princeton: Princeton University Press, 1993.

-. "Deconstruction and Ethics, Review ***of Versions ofPygmalion,*** by J.
- Hillis Miller." ***Comparative Literature*** 44 (Spring 1992):200—6,

-. ***Deconstructive Criticism.*** New York: Columbia University Press,
- 1983.

-. "Postmodern Culture: The Ambivalence of Fredric Jameson. Re-
- view of ***Postmodernism or the Logic ofLate Capitalism,*** by Fredric Jameson." ***College Literature*** 19 (June 1992); 111—22.

Lentricchia, Frank. ***Criticism and Social Change.*** Chicago; University of Chicago Press, 1983.

Lyotard, Jean-Francois. ***The Differend: Phrases in Dispute,*** translated by Georges Van Den Abbeele. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

McE-obbie, Angela. "New Times in Cultural Studies." Working Papers, Center for Twentieth-Century Studies, 5 (Fall/Winter 1990—91)-

Mailloux, Steven. ***Interpretive Conventions.*** Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Merod, Jim. ***The PoliticalResponsibility ofthe Critic.*** Ithaca; Cornell University Press, 1987.

MiiJer, J. Hiilis. ***The Ethics ofReading: Kant, de Man, Eliot, TroUope, James, and Benjamin.*** Wellek Library Lectures 5. New York; Columbia University Press, 1987.

Millett, Kate. ***Sexual Politics.*** Garden City, N.Y.; Doubleday, 1970.

Neal, Larry. "The Black Arts Movement." ***tdr: The Drama Review*** 12 (Summer 1968);29—39.

Nelson, Cary, and Lawrence Grossberg, ed. ***Marxism and the Interpretation of Culture.*** Urbana; University of Illinois Press, 1988.

Ohmann, Richard. ***English in America: A Radical View ofthe Profession.*** New

Olson, Elder. "A Dialogue on Syrflbolism." In *Critics and Criticism: Ancient and Modern,* edited by R. S. Crane, pp. 567—94. Chicago: University of Chicago Press, 1952.

Parry, Benita. "Problems in Current Theories of Colonial Discourse." *Oxford Literary Review* 9 (1987):27-58.

Peck, Jeffrey M. "Advanced Literary Study as Cultural Study; A Redefinition of the Discipline." In *Profession 85,* edited by Phyllis Franklin and Richard Brod, pp. 49—54. New York: Modem Language Association, 1985.

Poulet, Georges. "Phenomenology of Reading." 1 (October 1969):53—68.

Pratt, Mary Louise. "Interpretive Strategies/Strategic Interpretations; On Anglo-American Reader-Response Criticism." *Boundary* 2 11 (Fall/Winter 1982-1983):201-31.

Ransom, John Crowe. "Poetry; A Note in Ontology." In *The World's Body,* pp. 111—42. 1938. Reprint. Baton Rouge; Louisiana State University Press, 1968.

Richards, I. A. *Science and Poetry.* New York; Norton, 1926.

Riffaterre, Michael. "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats.'" In *Structuralism,* edited by Jacques Ehrmann, pp. 188—230, Garden City, N.Y.; Doubleday, 1970.

Rosmarin, Adena. *The Power of Genre.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Ryan, Michael. *Politics and Culture: Working Hypotheses for a Post-Revolutionary Society.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

Said, Edward W. *Orientalism.* New York: Vintage, 1978.

Scholes, Robert. *Protocols of Reading.* New Haven: Yale University Press, 1989.

-. *Textual Power: Literary Theory and the Teaching of English.* New

– Haven: Yale University Press, 1985.

Showalrer, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing.* Princeton: Princeton University Press, 1977.

Smith, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism." In *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory,* edited by Elaine Showalter, pp. 168—85. New York: Pantheon, 1985.

Smith,; Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory.* Cambridge; Harvard University Press, 1988.

Spivaki, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics.* New York: Methuen, 1987.

Taine, H. A. *History of English Literature,* translated by H. Van Laun. 2 vois. New York: Henry Holt, 1874.

Thompson, E. P. *The Making of the English Working Class.* New York; Vintage, 1963.

Todorov, Tzvetan. *The Pantastk: A Structural Approach to a Literary Genre*, translated by Richard Howard. Ithaca; Cornell University Press, 1975.

Turner, Graeme. *British CulturalStudky. An Introduction.* Boscon: Unwin Hyman, 1990.

Veeser, H. Aram, ed. *The New Historicism.* New York: Roudedge, 1989-

Webster, Grant. *The Republic ofLetters: A History ofPostwar American Literary Opinion.* Baltimore; Johns Hopkins University Press, 1979.

Wellek, Rene, and Austin Warren. *Theory ofLiterature*, 3d ed. New York; Harcourt, 1962.

Wheelwright, Philip. *The Burning Fountain:* A *Study in the Language ofSymbolism*, Bloomington; Indiana University Press, 1954.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* Baltimore; Johns Hopkins University Press, 1973-

-. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Williams, Raymond. *Culture and Society 1780—1950.* London; Penguin, 1958.

-. *Keywords: A Vocabulary ofCulture andSociety.* New York: Oxford University Press, 1976.

-. "The Uses of Cultural Theory." *New Left Review* 158 (July/August 1986); 19-36.

Willis, Paul. *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs.* New York; Columbia University Press, 1977.

Wimsatt, W. K., Jr., and Monroe C. Beardsley. "The Intentional Fallacy." In *The Verbal Icon: Studies in the Meaning ofPoetry*, pp. 3-18. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.

Wimsatt, W. K., Jr., and Cleanth Brooks. *Literary Criticism: A Short History.* 1957. Reprint. Chicago; University of Chicago Press, 1978.

Young, Robert, ed. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader.* Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.

المؤلف فى سطور:

فنسنت ب. ليتش

هو أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة بوردو، ثم بجامعة أوكلاهوما بالولايات المتحدة الأمريكية.

متخصص في النقد والنظرية النقدية. ويعد أحد أبرز المنظِّرين الثقافيين في الولايات المتحدة الأمريكية.

له عدد من المؤلفات حول النظرية النقدية؛ منها:

- النقد التفكيكي: مقدمة متقدمة، (كولومبيا، ١٩٨٣).
- النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، (كولومبيا، ١٩٨٨).

وهو معني في مجمل مؤلفاته هذه وغيرها باستكشاف مدى ارتباط النظرية النقدية بما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، وبظواهر مثل العولمة والتعددية الثقافية والحروب الثقافية، وصعود الليبرالية الجديدة.

المترجم في سطور:

هشام زغلول

مدرس النظرية والنقد الأدبي بقسم اللغة العربية بكلية الآداب- جامعة القاهرة.

له من الترجمات المنشورة:

"أوقات مصرية: إطلالة من ضفاف النيل"، صادر عن مركز اللغات الأجنبية والترجمة التخصصية، جامعة القاهرة، ٢٠١٦.

"النقد الثقافي ما بعد البنيوي": مجلة ديوجين (دورية علمية محكمة)، المجلد الرابع- العدد الأول- يناير ٢٠١٧.

ومن الدراسات النقدية:

"قراءة ثقافية في معجم الأديان العالمية"، ضمن كتاب بالاشتراك عن "تجديد العقل الديني"، دار روابط للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨.

"تثوير الخطاب النقدي: من النقد الأدبي.. إلى النقد الثقافي"، المجلد الثاني من أعمال مؤتمر "الأدب والثورة" ١٤- ١٥ مارس ٢٠١٦.

ومن المقالات المنشورة:

"تخوم النقد الثقافي"، مجلة الثقافة الجديدة، ٢٠١٧.

"جدلية الصمت والسرد المجسم"، مجلة عالم الكتاب، العدد ١٥، ديسمبر ٢٠١٧.

ومن الدواوين المنشورة:

"بعد الشهور التسعة"، "إن لم تخني الذاكرة".

فاز بعدد من الجوائز؛ منها: جائزة خليفة التونسي ٢٠٠٧، وجائزة رامتان ٢٠٠٨.

شارك بعدد من الأبحاث والأوراق النقدية في عدد من المؤتمرات والندوات العلمية؛ منها:

- "متلازمة الفجوة وأزمة النقد العربي المعاصر"، ضمن ندوة "الممارسة النقدية"، ٢ أكتوبر ٢٠١٥، المجلس الأعلى للثقافة.

- "تحديات الناقد الثقافي"، ضمن ندوة "آفاق الدراسات الثقافية"، ١سبتمبر ٢٠١٦، المجلس الأعلى للثقافة.

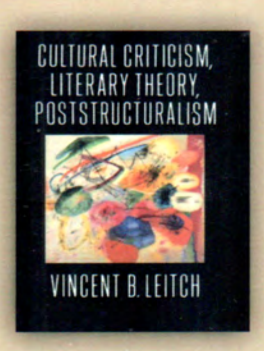
- "الدوائر المتداخلة والدوائر المتشابكة في القصة الشاعرة"، ضمن مؤتمر "القصة الشاعرة"، ١٥-١٦ أغسطس ٢٠١٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

- "تداخل الحقول المعرفية في الدراسات الثقافية (آليته واحترازاته المنهجية)"، ضمن مؤتمر "تداخل الحقول المعرفية"، ٢٧-٢٨ مارس٢٠١٧، بآداب القاهرة.

- "الخطاب النقدي الثقافي (مساءلة منهجية للمفاهيم والمقولات العربية)"، ضمن مؤتمر: "نقد الممارسة في الدراسات الثقافية"، ٢ نوفمبر ٢٠١٧، المجلس الأعلى للثقافة.

- "التأصيل والمساءلة.. وتدشين منهجية نقد النقد"، ضمن المؤتمر الدولي: "أسئلة المنهج في قراءة التراث"، ٢٣-٢٤ أكتوبر ٢٠١٩، مختبر "تحليل الخطاب وأنساق المعارف" بجامعة القاضي عياض- كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مراكش- المغرب.





في هذا الكتاب؛ يبلور "فنسنت ب. ليتش" مشروع النقد الثقافي ما بعد البنيوي، معززًا مشروعه بما يثيره من جدل نظري، مع رواد ما بعد البنيوية، حول أهم القضايا المحورية والإشكالات المعاصرة بالغة التأثير.

ومن ثم أتى الكتاب مشحونًا برؤى ناقد ثقافي متخصص، يشتبك بحقل جدلي شائك، ليمحّص النظريات ويطوِّر الممارسات، بل ويطرح ممارسات مضادة، واضعًا نصب عينيه "الأسس" الفكرية للنقد المعاصر، وتداولية مفاهيمه المحورية، والتداعيات الأخلاقية للممارسات المؤسساتية والنظريات ومنظمات المعرفة. ومثل هذا "التنظير" النقدي أشبه بممارسة تطبيقية للنقد الثقافي، يضيف ثراء إلى هذا الكتاب، بما ينضوي عليه من مزيج تداولي لمختلف أطياف ما بعد البنيوية. فضلاً عن كونه أحد مراجع النقد الثقافي القليلة التي تُلبي تطلعات النقاد الثقافيين ذوي التوجهات الأدبية.

لوحة الغلاف للفنان : عمر النجدي من مقتنيات متحف الفن المصرى الحديث، القاهرة